કચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળાનો
ઉપોદ્ઘાત.

મહારાવ સર શ્રી ખેંગારજી સવાઇ બહાદુર એમના સગીરપણામાં નીમાએલી રીજન્સીએ સરકારની પરવાનગી લેઇને ઇ. સ. ૧૮૮૦માં ઑનરેબલ્ જેમ્સ ગિબ્સ સી એસ. આઇ. જેઓ તે વખતે વાઇસરૉય અને ગવર્નર જનરલની કાઉન્સિલના મેમ્બર હતા અને જેઓ એક વખત મુંબાઈ યુનિવર્સિટીના વાઇસ ચાન્સેલર હતા, તેમના કચ્છ કાઠિયાવાડ તથા ગુજરાત સાથેના સંબંધના સ્મરણાર્થે તથા ગુજરાતી સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિને ઉત્તેજન આપવા માટે સોસાઇટીને રૂ. ૨૫૦૦) ની નોટો સ્વાધીન કરી છે. તેના વ્યાજમાંથી વખતે વખતે ઇનામ આપી પુસ્તકો રચાવવામાં આવે છે, અને તે પુસ્તકો સોસાઈટી છપાવે છે. આજ સુધી આ ફંડમાંથી નીચેના પુસ્તકો તૈયાર કરવામાં આવ્યાં છેઃ—

૧ ઉદ્યોગથી થતા લાભ અને આળસથી થતી હાનિ.
૨. માતાની માવજત.
૩. જીવજંતુ અને વનસ્પતિની અજાયબીઓ.
૪. રણજીતસિંહ.
૫. માઉન્ટ સ્ટુઅર્ટ એલ્ફીન્સ્ટન.
૬ લૉર્ડ લૉરેન્સ.
૭. બ્રાહ્મણોના સોળ સંસ્કાર.
૮. હિંદની રાજ્યવ્યવસ્થા અને લોકસ્થિતિ
૯. વનસ્પતિશાસ્ત્ર (આર્થિક દૃષ્ટિએ)
૧૦. અભિનયકલા.

અમદાવાદ
તા. ૧૦–૬–૧૯૩૦. } ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટી.

નિવેદન.

આ પુસ્તકની ઉત્પત્તિ વિશે માહિતી આપવી ઇષ્ટ લાગેછે. ઈ. સ. ૧૮૯૮-૯૯માં અમદાવાદમાં Students' Literary Society સમક્ષ અભિનયકલા વિશે ભાષણ મ્હેં કરેલું તે વાત પ્રથમ પ્રકરણમાં લક્ષિત કરી જ છે. એ ભાષણ માટે કરી રાખેલી છૂટક નોંધો બહુ વર્ષ સુધી મ્હારી કને પડી રહી. પછી મુંબાઈમાં ઈ. સ. ૧૯૦૭માં બીજી સાહિત્યપરિષદ્ ભરાઈ તે પ્રસંગે નિબન્ધોની માગણીઓ થઈ. તદનુસાર આ વિષય ઉપર નિબન્ધ લખવાનો આરમ્ભ કર્યો. આરમ્ભનો અન્ત આવતા સુધીમાં તો નિબન્ધને બદલે પુસ્તક લખાઈ ગયું. તેથી પરિષદ્‌માં માત્ર અમુક પસંદ કરી કાઢેલા ભાગ જ વાંચ્યા; અને પુસ્તકનો સંક્ષિપ્ત સાર-છાપેલાં ત્રીશેક પાનાં જેટલો-તે વખતે "વસન્ત" માસિકમાં પ્રગટ કર્યો. પુસ્તક તો આજ સુધી અપ્રગટ હતું તે હવે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટીએ પ્રગટ કરવાનું માથે લેવાથી વાચકવર્ગ સમક્ષ મૂકુંછું.

કહેવાની જરૂર નથી કે આ પુસ્તકમાં કાલસંબન્ધે ઉલ્લેખ જે જે કર્યોછે-'આજથી અમુક વર્ષ ઉપર' ઇત્યાદિ રૂપનાં વચનો છે-તે નિબન્ધ લખાયા સમયથી ગણી લઈને સમજવાનાં છે. તેમ વળી તે વખતની ગુજરાતી રંગભૂમિની સ્થિતિ અને હાલની સ્થિતિ એ બે વચ્ચે કેટલાક આનન્દકારક પ્રગતિમય ફેરફાર થયાછે તે વાત પણ ભૂલવાની નથી. એટલે દોષપક્ષનાં વચનો આ દૃષ્ટિયે વિશિષ્ટ કરવાં પડશે. ઉદાહરણ તરીકે, રા. દયાશંકર અને રા. જયશંકરની ખાસ વિકાસ પામેલી અભિનયકલાશક્તિ, તેમ જ સંગીતકલામાં એ બંનેની, ખાસ કરીને જયશંકરની, તે જ પ્રમાણે દેશી મંડળીના અમુક નટોની અને અન્ય મંડળીમાં 'માસ્તર' મોહન વગેરેની પ્રવીણતા અને ચમત્કૃતિ-એ નવા ગુણપક્ષ નોંધવા

જોઇશે. આ બધી વિશિષ્ટતા લક્ષમાં લેતાં પણ આ પુસ્તકમાં ચર્ચાયલાં કલાતત્ત્વોની ચર્ચા તો સામાન્ય રૂપે અબાધિત જ રહેશે.

અભિનય સંબન્ધે એક સ્વરૂપદર્શન નોંધવા જેવું છેઃ અભિનય એટલે શું ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સંક્ષેપમર્યાદા સાથે એમ અપાય કે Acting is cheating by personation, અભિનય એટલે વેશ ધારણ કરીને ઠગવું–એ અભિનય; છતાં અપરાધના કાયદાથી એ ઠગાઈ માટે સજા નિર્માણ થઈ નથી. એ ઠગાઈ ને તાબે બધા થાયછે; આપણને આ પ્રકારે ઠગાવાનું ગમેછે. ખરું જોતાં એ ઠગવાની ક્રિયા personationથી–વેશધારણથી–નથી થતી, પણ impersonationથી–અન્યરૂપપ્રવેશથી–થાયછે અને તેથી કરીને એ impersonal–અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ–થી અસંબદ્ધ, રહેછે. અને આનન્દનું બીજ એ સ્થિતિમાં જ છે. અભિનવગુપ્તાચાર્યે રસનું પૃથક્કૃતિદર્શન કર્યુંછે, ત્હેમાં એ જ વ્યક્તિવિશિષ્ટતાથી અબાધિત દશા ઉપર ભાર મૂક્યોછે.

તો આ અન્યરૂપ પ્રવેશ વડે ઠગવાની રસિકકલા વિશેની આ પુસ્તકમાંની ચર્ચા સુજ્ઞ વાચકો સમભાવથી અને ગુણદર્શિની દૃષ્ટિથી વાંચશે એટલી વિનંતિ છે.

"દિલખુશ" બંગલો
સાન્ટાક્રુઝ.
તા. ૧૦–૬–૧૯૩૦.

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ

અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસ વિભાગ

કલા વિભાગ

વીગતવાર અનુક્રમણિકા
ઇતિહાસવિભાગ

કલાવિભાગ

અભિનયકલા.

ઈતિહાસ વિભાગ

પ્રકરણ પ્હેલું.

પ્રાસ્તાવિક.

અંગ્રેજ લેખક સ્વિફ્ટને એક વખત એક બેટસ્વથ નામના પુરુષ વિશે નિન્દાનું કાવ્ય રચવુ હતુ, એ નામની જોડે બેસતો આવે હેવો યમક હેને જડતો ન્હોતો અને તે વિશે મનને બહુ શ્રમ આપ્યો હતો, હેવામા એક મજૂરે કાઇ સામાન લાવીને મૂકયો ત્હેની મજૂરી સ્વિફ્ટ આપી તે ઓછી પડયાથી મજૂર બોલ્યો —" This is not my *sweat's worth* " (આ મ્હારા પરશેવાની કીમત નથી, સ્વેટ્સવર્થ=પરશેવાની કીમત), જે યમકની શોધમા કલાકો ગુમાવ્યા હતા તે આમ 'સ્વેટ્સવર્થ' શબ્દોમા અનાયાસ મળી આવવાથી પ્રસન્ન થઈ જઈને સ્વિફ્ટે મજૂરને ઇનામ આપ્યુ—મજૂર આશ્ચર્ય અને આનન્દથી ચાલ્યો ગયો.

મ્હને કાઇક આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ આ નિબન્ધના વિષયને અગે થઈ હતી આજથી નવેક વર્ષ ઉપર આ વિષય ઉપર ભાષણ આપવાની મ્હને સૂચના અમદાવાદની Students' Literary Society (હાલની સાહિત્યસભા) તરફથી થઈ હતી, પણ મ્હને કાઇ પ્રેરણા જ ઉત્પન્ન ન્હોતી થતી એ સભાના તન્ત્રી મ્હને આ વિશે માગણી કરવા આવનાર છે એમ સાભળ્યુ; કેટલાક ખાનગી રીતે આ વિષય

સૂચવ્યો; પણ ગમે તે કરું પણ પ્રેરણાની ઊર્મિ ઉત્પન્ન જ ના થાય. દરમ્યાન એક દિવસ રસ્તામાં થઈને જતો મોરનાં પીંછાં વેચનારો માણસ દીઠો;—અને એકાએક પ્રેરણાને પૂર્વકાળના સંસ્કારોએ જાગ્રત્ કરી. જે કામ મિત્રમંડળથી ના થયું તે મોરનાં પીંછાંએ કર્યું. પીંછાં વેચનારને સ્વિફ્ટના મજૂરની પેઠે ઇનામ આપવાનું મન થયું પણ તે તો ચાલ્યો ગયો હતો.

પૂર્વકાળના સંસ્કાર પીંછાં જોડે શી રીતે જોડાયા હતા? મ્હારા બાલ્યકાળમાં નાટકો પ્રચારમાં હતાં તે ગુજરાતમાં ફરનારી દક્ષણી નાટક મંડળીઓનાં હતાં. હેના સ્વરૂપ વિશે આગળ ઉપર ચર્ચા કરાશે. હેમાં એક આનુષંગિક અંગ એ હતું કે ગણપતિનો વેશ પ્રથમ આવતો—સૂત્રધાર હેની પાસે વરદાન, આશિષ માગતો; પછી સરસ્વતી મોર ઉપર બેઠેલી આવતી અને નૃત્ય કરતી,–હેની પાસે સૂત્રધારના આવાહનથી પ્રગટ થયેલાં ગણપતિ તથા સરસ્વતીના વેશમાં ગણપતિની આસપાસ ઋદ્ધિ તથા સિદ્ધિ મોરચંગ ઉરાડતી ન્હેનાં પીંછ, તથા સરસ્વતી કૃત્રિમ મોર ઉપર બેઠેલી હોય તે મોરનાં પીંછાનો વિસ્તાર પામેલો કલાપ–એમ પીંછાંના ચમત્કારે મ્હારી બાલક કલ્પનાશક્તિ ઉપર તીવ્ર છાપ પાડી હતી. અને નાટક તો મોરપીંછાં વિના ના જ હોય. એમ દૃઢ શ્રદ્ધા બેશી ગઈ હતી. હમે બાલ્યકાળમાં રમતમાં નાટકો એ નમૂનાનાં કરતા ત્હારે મોરનાં પીંછાં આવશ્યક ગણીને ગમે તે રીતે પેદા કરતા. આ પીંછાં જોઈ એ સંસ્કાર જાગ્રત્ થયા; એ બાલિશ શ્રદ્ધા ઉપર કાંઈક હસવું આવ્યું; તે સમયથી આજના સમય સુધી નાટ્યકલામાં થયેલાં અનેક સ્વરૂપાન્તરના ક્રમ મન આગળ ખડા થયા; અને એકાએક બહુ વિચાર સૂઝવા અને આ વિષયની ચર્ચા માટે સામગ્રી–મોરનાં પીંછાંના કલાપમાંના ચન્દ્રકો કરતાં પણ બહુગણી–મળી.

એ સામગ્રીને યોગ્ય રૂપમાં યથામતિ ગોઠવી આજ વિદ્વાન્ વર્ગની સમક્ષ મૂકવાનું આગસ્ત્ય આદર્યું છું. આ ચર્ચાને અંગે, મ્હારા

જ્ઞાનની મર્યાદાને લીધે અથવા આપણા દેશમાં આ વિષયની પૂર્ણ ખિલવણીને અભાવે, ગમે તે કારણથી, અંગ્રેજ સાહિત્યમાંથી ઘણા વિચારો તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવો પડશે; અને તેથી આ નિબન્ધ કેવળ ગુજરાતી નહિ પણ Anglo-vernacular (અંગ્રેજી ગુજરાતી) થશે—એટલી ચેતવણી આપી તે માટે વિદ્વાનોની ક્ષમા માગું છું.

અભિનયકલાની હાલ આપણા દેશમાં શી સ્થિતિ છે તે વિષે પ્રસંગપ્રસંગપરત્વે બોલવું પડશે જ. આ સ્થળે સ્વાભાવિક રીતે એ વાત ઉપસ્થિત થાય છે જ. આ નિબન્ધનો ઉત્પત્તિહેતુ જ એ છે. અને તેથી આ ઉપોદ્‌ઘાતમાં એટલું કહેવું ઉચિત છે કે ગુજરાતમાં હાલ અભિનયકલાને સંબન્ધે અત્યન્ત ન્યૂનતાઓ જોવામાં આવેછે. અમદાવાદમાં મરહૂમ ડાહ્યાભાઈની કંપનીએ ભજવેલું અશ્રુમતી નાટક જોવા માટે મ્હને કેટલાક આગ્રહ થવાથી હું એકવાર જોવા ગયો હતો;—પરિણામ એ જ બન્યું કે એ કે'વું ખામીવાળું અભિનય, હતું તે જ જોવા ગયા જેવું થયું. હેમાં ફાલતું પ્રવેશો કેટલાક અરસિક રીતે દાખલ થયા હતા તે તો વળી જુદી જ વાત અને નાયક નાયિકા એક બાગમાં મળતાં, દૂરથી સ્હામસ્હામાં—કુસ્તીના જેવા પેંતરા ભરતાં આવી—એક બીજા સ્હામે આંગળીઓ તાકીને ધરી—એક બીજાને પ્રેમમાં બાંધવાનું જેવું કરતાં હતાં તે તો કેવળ અસંભવપૂર્ણ તથા હાસ્યજનક હતું. તે અરસામાં જ "વિબુધ-વિજય"નો ખેલ પણ જોવાને હું ગયો હતો. "વિબુધવિજય" તે શેકસપીયરના Merchant of Venice નું અનુકરણ છે. અને કોઇયે કહ્યું ના હોત તો તે વાતની ખબર પડે એમ ન્હોતું. વિબુધ-નો વૃત્તાન્ત વાર્તામાં ભેળીને તથા મુખ્ય બનાવી દઈને મૂળ કથાને પાછળ નાંખી દીધી છે. એટલું જ નહિ પણ એ વૃત્તાન્ત તથા બીજા ચેટા વૃત્તાન્તોની ગૂંથણી શિથિલ છે. માટે વિબુધને નામે નાટક રાખ્યું છે તે જ ઠીક છે. Merchant of Venice ની કથાનું સ્વરૂપ

જે હેતુ છે કે હેનું અનુકરણ ગુજરાતીમાં થવું અતિ કઠણ છે. યાહુદી વ્હેપારી, હેના તરફ ક્રિશ્ચનોની વૃત્તિ-વગેરે અનેક અંશોને પ્રતિરૂપ આપણામાં કશું નથી. સિંધ કોલેજના વિદ્યાર્થિઓએ એકવાર સિંધીમાં એ નાટકનું અનુકરણ કરી ભજવ્યું હતું તે મ્હેં હૈદરાબાદમાં જોયું હતું. હેમાં અનુકરણને અનુકૂળ સ્થિતિયો-મારવાડી જમીનદારો અને હેમના ખેડુતોનો સંબન્ધ-વગેરે કેટલીક સિંધની ખાસ હાલતોને લીધે આવી સફી હતી; તેમ જ અભિનય પણ ઉત્તમ પ્રકારનો હતો. ડાહ્યાભાઈની કંપનીના નટોમાં કેળવણી અત્યન્ત અલ્પ; અને કોલેજના વિદ્યાર્થિઓની કેળવણી ઊંચી-એ આ ભેદનું એક મુખ્ય કારણ હતું. પરંતુ એકલી ઊંચી કેળવણી બસ નથી. અમદાવાદમાં ગુજરાત કોલેજમાં થતા અભિનયો અને મુંબાઈની એલ્ફિન્સ્ટન તથા પૂનાની ડેકન કોલેજોમાં થયેલાં નાટકો સરખાવતાં ગુજરાત કોલેજના અભિનયની ખામીઓ તરત જણાઈ આવી હતી. ઊંચા પ્રકારની અભિનયકલાની કલ્પનાનો પ્રવેશ ત્હાં જણાતો ન્હોતો. એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજના વિદ્યાર્થિઓના મુદ્રારાક્ષસ નાટકની ભજવણીમાં મરહૂમ રઘનાથ શિવરામ ટિપનીસે જે ચાણક્યનો વેશ અદ્ભુત શક્તિથી ભજવ્યો હતો ત્હેની ખ્યાતિ એ કોલેજમાં પરંપરાગત હતી. એજ કોલેજના વિદ્યાર્થિઓએ ઓથેલોનું નાટક અંગ્રેજીમા ભજવ્યું હતું ત્હેમા પણ ઈઆગોનો વેશ ભજવનારની ઊંચી અભિનયશક્તિ તથા કલ્પનાનાં વખાણ પ્રિન્સિપાલ વર્ડ્સ્વર્થે પૂર્ણ હૃદયથી કર્યાં હતાં. આમ અભિનયકલાનાં ઊંચા તત્ત્વોનું દર્શન થાય પછી ચાલુ નાટ્યભૂમિથી અસંતુષ્ટ થવાય હેમા નવાઈ નથી. પરંતુ એ ન્યૂનતાઓ શી રીતે ટળાય તે જાણવા માટે અભિનયકલાનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનું અવલોકન કરવાની આવશ્યકતા ઉત્પન્ન થાયછે. માટે જ આ નિબન્ધની ખાસ પ્રવૃત્તિ.

આ ખાસ રૂપનો નિબન્ધ નહિં થાય માત્ર કેટલીક છૂટક વાતો કર્યા જેવુ થશે. અને હેમા કશું નવુ ભાગ્યે બતાવાશે. હું કહીશ

ત્હેમાંનો કાંઈને કાંઇ વાત્ 'સર્વ' લોકોને જાણીતી જ હશે. આ સૈકામાં કશું અપૂર્વ નવું હોવું કઠણ છે. પરંતુ કાળની કસોટીમાંથી પાર ઊતર્યાં છે એ કારણથી જ જૂનાં સત્યોને નવી યોજનામાં, નવા અન્યોન્ય સંબન્ધમાં, મૂકયાથી નવી છાપ પડે છે; જેમ છૂટક છૂટક અને પરિચિત રંગોને અથવા ગાનના સૂરોને નવી યોજનાને નવા સંબન્ધમાં મૂકયાથી નવા વર્ણચમત્કાર અથવા રાગચમત્કાર થાય છે તેમ. પરંતુ આ વિષયમાં આ પ્રકારનો ચમત્કાર પણ હું પ્રગટ કરી સકીશ કે નહિ તે સંશય છે. છતાં હિમ્મત ભીડું છું.



પ્રકરણ બીજું.

અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ.

અભિનયકલાને અંગે નાટકને વિશે બહુ બોલવાની જરૂર નહિં પડે; માત્ર એ બે કલાના પરસ્પર સંબન્ધને આવશ્યક જેટલું જ હું બોલીશ. નાટક રચવાની કલા જેને નાટકકલા નામ આપીશું, તે અને અભિનયકલા એ બંને અન્યોન્ય સંશ્લિષ્ટ કલાઓ છે. એકના વિના બીજીનું અસ્તિત્વ–ખરું જોતાં–ટકતું નથી.

નાટક અને અભિનયકલા વચ્ચે સંબંધ.

નાટકકલાના વિકાસ માટે સંગીતાદિ બીજી કલાઓ આકસ્મિક છે, પરંતુ અભિનયકલા તે એ કલા માટે અનિવાર્ય સાધન છે. આમ એક બીજા જોડે ખરી રીતે અવિશ્લેષથી આ કલાઓ વળગી રહીછે, તોપણ એ બે કલાના માર્ગ હમેશા સમાનાન્તર ક્રમમા જતા નથી. અભિનય કરનાર નટ કેટલીકવાર નાટક રચનારના ખાસ ધર્મ બજાવેછે અને ન્યૂનતાઓ પૂરી પાડેછે, તેમ છતા ખરી રીતે તો એ નાટકકારનો અર્થનિરૂપક જ છે. તેમ નટના અર્થનિરૂપણ વિના નાટકકાર ચલાવી સકે નહિં એમ ધોરણ વિચારમા તો છે ખરું પરંતુ આચારમા અનેકવાર તે વિના નાટકકાર નભી સકેછે. પરંતુ રંગભૂમિ માટે નિર્માણ ના કરેલાં નાટકોને Literary drama (વાંચ્ય સાહિત્યરૂપ નાટક) એ નામ અપાય છે. તથાપિ એ નામ તે ખોટું નામ છે, કેમકે જ્યહાં સુધી અભિનયમા આવ્યું નથી ત્યહાસુધી કોઇપણ નાટક તે નાટક ગણાય નહિં.

તોપણ અભિનયકલા તે રસિક કલાઓમાં સ્વતન્ત્ર સ્થાન પામવાને લાયક છે. નાટકકાર નાટક રચીને બેશી રહેછે; પણ નટ હેના અભિનયથી હેમાંનું હાર્દ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય કરેછે; અને તેમ કરવામાં ઊંચા પ્રકારના કલાવિધાનની જરૂર પડેછે. અને તે કલાને

નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનારછે.

અંગે નટ તે–નાટકકારથી જુદી રીતે છતાં હેની પેઠે તેમ જ હેની જોડાજોડ–અપૂર્વ સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક બનેછે. Bellars (બેલાર્સ) પોતાના Fine Arts ના પુસ્તકમાં એ કલાનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપેછેઃ—" Acting is the poetry of Human Action interpretating the wider poetry which it is the business of the dramatist to supply."

"અભિનય એ મનુષ્યની ક્રિયા વડે રચાયલી કવિતા છે; એ કવિતા તે નાટક રચનારે પૂરી પાડવાની વધારે વિસ્તારવાળી કવિતાનું અર્થપ્રદર્શન કરેછે." અભિનય કલાને Mimetic Art. અનુકરણની કલા એમ કહેવામાં આવેછે. તે–અનુકરણનો અર્થ શુષ્ક નકલ, મૂળ વસ્તુની માત્ર યથાવત્ પ્રતિબિમ્બરચના એમ કરીએ તો તો–યથાર્થ નથી. અનુકરણમાં કેવળ પ્રતિબિમ્બ કરતાં વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાય ત્હારે જ કલાવિધાનને માર્ગ મળે. અને એ ચમત્કારનું બીજ નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિમાં–સર્જનશક્તિમાં જડેછે. અનુકરણ તે કેવળ નકલ નથી, પણ સદૃશીકરણ છે; અને સાદૃશ્યનું લક્ષણ–તદ્ભિન્નત્વે સતિ તદ્ગતભૂયોધર્મવત્ત્વમ્ (મૂળથી ભિન્ન હોઈ મૂળના ઘણા ખરા ગુણ ધારણ કરવા) એમ છે. ઉપમા વગેરે અલંકારમા સાદૃશ્યનું બીજ આ રીતે જ પ્રવેશ પામેછે. માત્ર અલંકારમા વાસ્તવિક ભિન્નપણું વિશેષ હોઈ, સમાન ધર્મનો અંશ ન્હાનો હોયછે, પણ તે ઉપર વિશેષ જોર મૂકવામાં આવ્યાથી તે પ્રધાન પદ પામેછે. અભિનયમાં તેથી કાંઈક ફેર છે. હેમાં મૂળમાં અને અનુકરણમાં વાસ્તવિક સમાન ધર્મ વિશેષ હોયછે; પરંતુ ભિન્નત્વને પ્રધાન પદ મળવાથી નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થાયછે. એ ભિન્નત્વ સંપાદન કરવામાં જ કલાવિધાનનો વ્યાપાર આવેછે; અને નવીન સૃષ્ટિની નવીનતા તે જ ભિન્નત્વસંપાદક તત્ત્વ છે; ત્હાં જ કલાવિધાનનો ચમત્કારજનક સુનેરી ઢોળ મૂળ ઉપર પાડીને

The light that never was on sea or land,

The consecration and the poet's dream.

જે દીપ્તિ પૃથ્વી ઉપર કે પાણી ઉપર કદી નથી હોતી તે કવિની પાવન આરોપકૃતિ અને સ્વપ્નમાયાથી ખડી કરાયછે.

સૌન્દર્યના સ્વરૂપ વિશે એક મત હેવો છે કે પદાર્થના અંશોની સમપ્રમાણતા તે જ સૌન્દર્યનું તત્ત્વ; આ એરિસ્ટોટલનું material-istic (જડવાદી) લક્ષણ છે. બીજો મત સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે એ મત Neo-Platonist તત્ત્વવેત્તાઓનો છે જે જડવાદી અને ભાવનાત્મક. સૌન્દર્યનું Idealistic (ભાવનાત્મક) લક્ષણ આપેછે; એ લક્ષણમાં સૌન્દર્યનું બીજ પદાર્થની સમપ્રમાણ ઘટનાથી પર રહેલા કોઇ ભાવનામય તત્ત્વમા રહેલું મનાયછે. પ્રસ્તુત અભિનયકલાને સબન્ધે જે આ નટની ભાવનાથી નવીન સૃષ્ટિવ્યાપાર થવાનું કહ્યુ છે તે સૌન્દર્યના ભાવનામય લક્ષણનો જ સ્વીકાર કરીને શક્ય બનેછે, James Welch નામનો નટ લખેછે.—

"No artist pretends closely to copy nature, but only to represent nature sublimated into the the ideal." ("Actor's Art".........edited by J. A. Hammerton P. 241.)

"કોઈ પણ કલાવિધાયક સૃષ્ટિનું રજેરજ અનુકરણ કરવાનો ડોળ કરતો નથી, પણ સૃષ્ટિને ભાવનામય રૂપમા ઉન્નત દશામા આણી ત્હેનું પ્રકાશન કરવાનુંજ કાર્ય કરેછે."

ઉપરના પુસ્તકમા અન્ય સ્થળે કહ્યુંછે —

"Though the player should hold the mirror up to nature, he should *idealize* all he does, not familiarize."

(Ibid. p. 33)

" પ્રકૃતિના સ્હામું 'દર્પણ' ધરવાનું કામ નટનું છે એ ખરું; પરંતુ તેમ કરવામાં હેણે સર્વ વસ્તુને ભાવનામય બનાવવાની છે—અતિપરિચિત નથી બનાવવાની."

આ વિચારમાં અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ સૂચવાયછે. નાટકકારે ઉત્પન્ન કરેલી સૃષ્ટિમાં તો કવિકૃત સર્જનશક્તિનું રૂપ છે જ. હેમાં પણ કલાવિધાનના સૌન્દર્યવાહી સ્વરૂપનું બીજ જે ભાવનામય રચના તે છે જ. અને તે કારણથી કવિની સૃષ્ટિ તે બ્રહ્માની સૃષ્ટિથી ભિન્ન પ્રકારની ગણાયછે—એ સૃષ્ટિ નહિ પણ પુનઃ સૃષ્ટિ છે: સૃષ્ટિમાંના પદાર્થ, પુરુષ વગેરેમાં રહેલાં ભાવનામય સ્વરૂપને આપણી સમક્ષ વિલક્ષણ રૂપમાં મૂકવાના વ્યાપારને લીધે પુનઃસર્જન આમ થાયછે." What is Art?" નામના પોતાના વિલક્ષણ પુસ્તકમાં હાલનો વિલક્ષણ રશિયન તત્ત્વચિન્તક ટોલ્સ્ટોય કલાનું લક્ષણ શુષ્ક, અતિવ્યાપક, અને સૌન્દર્યના અંશને ટાળીને જ આપેછે. (એ પુસ્તકના ભાષાન્તરનાં પૃ. ૪૬ થી ૫૦ જુવો; પ્રકરણ ૫ મામાં). હેને મતે કલાવિધાનનું કાર્ય એટલું જ છે કે જીવનમાં, સૃષ્ટિમાં, અનુભવેલા ભાવનો પુનરનુભવ કરી બીજાઓને ત્હેનો તદ્રૂપ અનુભવ કરાવવો, બીજાઓને પોતાના જ અનુભવનો (લાગણીના અનુભવનો) ચેપ લગાડવો. પરંતુ આ લક્ષણમાં મ્હોટી ભૂલ્ય એ થાયછે કે અનુભવેલા ભાવનો તદ્રૂપ રીતે અનુભવ કરાવવામાં તો એ ભાવમાં ચમત્કાર ના આવવાનો; ભય, શોક, પ્રેમ વગેરે ભાવનો ખરેખરો જ અનુભવ જીવનમાં થાયછે તે જ થવાનો; પરંતુ કાવ્ય નાટક વગેરે કલાઓના સાધનથી એ જ ભાવોનો અનુભવ થાયછે ત્હેમા તે ભાવોનું મૂળ સ્વરૂપ બદલાઈ એક ગૂઢ આનન્દનો, સૌન્દર્યનો ચમત્કારમય અંશ પ્રવેશ પામેછે, અને ચમત્કારનું બીજ સૌન્દર્યના તત્ત્વમાં સમાયલુંછે તે રસસ્વરૂપનું વિસ્મરણ થઈને શુષ્ક લક્ષણ ટોલ્સ્ટોયે બાંધ્યુંછે. માટે હેની નકલે નકલની કલ્પના—કલા એટલે મૂળની તદ્રૂપ નકલ એ કલ્પના—કલાના સત્ય સ્વરૂપને વિરોધી લાગેછે.

આમ નાટકકાર કવિની રચનામાં જ્યારે ભાવનામય પુનઃસર્જન પ્રધાન રૂપે આવેછે. પરંતુ અભિનયની કલામાં તેથી પણ વ્યાપાર આગળ વધેછે. કવિએ ઉત્પન્ન કરેલી સૃષ્ટિ—અથવા પુનઃસૃષ્ટિ—નું નટ વળી પુનઃસર્જન કરેછે. જેમ કવિની કૃતિનો વિવેચક એ કૃતિમાં કાંઇ અપૂર્વ અને નવીન ચમત્કાર ઉત્પન્ન કરેછે—જે કેટલીકવાર કવિની જાણમા પણ નથી હોતો; તેમ, નટ તે નાટકસૃષ્ટિનું અનુકરણ કરેછે છતા, વિવેચકની પદ્વી લઈને નાટકકારની કૃતિમાં અપૂર્વ સ્વરૂપ જુવેછે અને તે પ્રગટ કરતાં પોતાની નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે; નાટકકારની સૃષ્ટિમા કાંઇ નવું જીવન પૂરેછે. આ ઉચ્ચ કર્તવ્ય પાર પાડવા માટે નટનામાં પરલક્ષી કલ્પનાશક્તિની જરૂર છે; પણ તે સાથે જ યોગ્ય પ્રમાણમાં આત્મલક્ષી કલાની પણ હેને આવસ્યકતા છે. તેમ ના હોત તો નાટકકારે રચેલાં પાત્રોનો વેશ ભજવતાં ભિન્ન ભિન્ન નટો એક સરખી રીતે જ ભજવે, અને પ્રત્યેક નટની સ્વવિલક્ષણતાને પ્રસંગ જ ના મળે એમ બનત. Actor's Art નામના ઉપર કહેલા પુસ્તકમાં કહ્યું છે:—

નટની કલા પરલક્ષી તેમજ આત્મલક્ષી.

"We have all seen a score or two of Hamlets and in every case the actor has subordinated himself more or less to the character assumed; yet there has been something different in every one of these Hamlets; something indefinable, but something real. This is the actor's indestructible, insuppressible, individuality making itself felt by means which lie outside of art and come direct from nature.

(pp. 11–12)

"આપણે કોડી બે કોડી હેમલેટ ભજવાયલા જોયાછે;

અને તે દરેકમાં નટે પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાને પ્રધાનપદ આપી પોતાને ગૌણ સ્થાને રાખેલો હોયછે; છતાં એ દરેક 'હેમલેટમાં' કાંઇ ભિન્નતાનો અંશ જણાયો હશે–એ અંશનું લક્ષણ બાંધી ના સકાય, પણ હેની વાસ્તવિકતા તો લાગે જ હેવો અંશ. આ તે નટની અવિનાશ, અદમ્ય, આત્મવિલક્ષણતા; કલાના પ્રદેશની બ્હાર રહેનારી અને પ્રકૃતિમાંથી સાક્ષાત્ આવનારી એ આત્મવિલક્ષણતા છે."

આમ નટની આત્મવિલક્ષણતા અભિનયમાંથી કેવળ લુપ્ત થઈ ના જ સકે; તોપણ તે અપ્રધાન રૂપમાં દબાઈને રહેવાની. કેમકે નાટકનું અને અર્થાત્ અભિનયકલાનું પ્રાણતત્ત્વ તો પરલક્ષીપણામાં જ સમાયલુંછે. પરંતુ અપ્રધાન રહેલી આત્મવિલક્ષણતા એ જ પરલક્ષી વ્યાપારના ફળને પોતાના રંગથી રંગે જ છે. દરેક નટ પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાના સ્વરૂપને પોતાના મગજમાં ઉતારતાં પોતાની વિવેચક કલ્પનાશક્તિનો ઉપયોગ કરી પોતાપણાની છાયા આપશે જ, અને તે રૂપે એ પોતાની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરશે. આ વ્યાપારમાં જેમ તે તે પાત્રતાને પોતાની વિલક્ષણતાનો રંગ લગાડવાની કૃતિ થાયછે, તેમ વળી તે પાત્રતાના સ્વરૂપને કલ્પનામાં ઊતારવા માટે નટમાં તે તે સ્વરૂપ જોડે સમભાવ થવાની શક્તિની આવશ્યકતાને લીધે આત્મલક્ષી વ્યાપાર પણ પ્રચલિત થાયછે. આમ ઉભય રીતે આત્મલક્ષીકલાનો પણ અભિનયકલામાં ગૂઢ રૂપે પ્રવેશ થાયછે. પરંતુ હેની મુખ્ય કૃતિ તો પરલક્ષી સ્વરૂપે નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની જ છે. પણ તે ઉત્પન્ન કરવાના વ્યાપારમાં ઉપર કહેલી આત્મવિલક્ષણતા તે જ ચાલક તત્ત્વ છે; ઉપરના ઉતારામાં જે અવિનાશ આત્મવિલક્ષણતા કહીછે હેને બળે જ ભિન્ન ભિન્ન નટોના અભિનયમાં ભિન્નતા આવેછે–અને તે તે નટની સર્જનશક્તિ અને સર્જનવ્યાપારની વિવિધતાને લીધે જ. આ સર્જનશક્તિના લક્ષણને લીધે જ સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધારાદિક પ્રધાન નટોને માનથી બોલાવનારો શબ્દ ભાવ એમ વપરાયો હશે; भावयति—(નથી હેને) અસ્તિ-

ત્વમાં આણેછે, ઉત્પન્ન કરેછે, નવી સૃષ્ટિ કરેછે— તે માત્ર એમ વ્યુત્પત્તિમૂલક અર્થ હશે. આ માત્ર કલ્પના છે; પણ તે વિચારશીલ વિદ્વાનોની આગળ કલ્પના તરીકે મૂકવાને બાધ નથી.

આ 'અભિનયકલાનું સ્વરૂપ' સર્જનકલા માગી લેછે એ મ્હારા ઉપર કહેલા મતને પુષ્ટિ માટે એક લેખનો ઉતારો આપવો ઉચિત છેઃ—

"Though acting is a dependent art and most signally so in its highest forms, yet its true exercise implies a creative process. The conception of a character is determined by antecedents not of actor's own making, and the term originality can be applied to it only in a relative sense. Study and reflection enable him, with the aid of experience and of the intuition which genius bestows, but which experience may in a high degree supply, to interpret, to combine, and to supplement given materials. But in the transformation of the conception into the represented character the actor's functions are really creative; for here he *becomes* the character by means which belong to his art alone. The distictiveness he gives to the character by making the principal features recognized by him in its ground-work; the consistency which he maintains in it between ground-work and details; the appropriateness which he preserves in it to the course of the action and the part born in it by the character:-all these are produced by

himself, though suggested by the conception he has derived from his materials."

(Encycl. Brit. old edition.
Vol. VII p. 396 col. 1 para 2)

"અભિનયનીકલા તે અન્ય કલાપર આધાર રાખનારી કલા છે,—અને ખાસ કરીને હેના ઊંચામાં ઊંચા સ્વરૂપમાં તેમ છે. તોપણ એ કલાના ખરા વ્યાપારમાં સર્જનક્રિયાનો સંગ્રહ થાયછે. અમુક પાત્રતાની સ્વરૂપકલના નટની કૃતિથી સ્વતન્ત્ર રહેલી પૂર્વ સામગ્રીથી નિશ્ચિત થાયછે; અને એ કલનાને અપૂર્વતાનું નામ માત્ર બીજા વ્યાપારોની સાથે સરખામણીમાં જ આપી સકાય. અભ્યાસ અને મનનને મદદ આપીને અનુભવ, અને પ્રતિભાદત્ત તેમ જ અનુભવથી ઘણે દરજ્જે પૂરી પડાતી સાક્ષાત્ ઉપલબ્ધિ,—એ સાધનોને બળે પૂર્વથી તૈયાર કરી રાખેલી સામગ્રીનું અર્થદર્શન, સંમેલન, અને અપૂર્ણપૂર્તિ કરવાની શક્તિ નટને પ્રાપ્ત થાયછે, એ ખરું પરંતુ કલ્પનાગૃહીત સ્વરૂપને અભિનયમા આણેલી પાત્રતામાં રૂપાન્તર આપનાં નટનો વ્યાપાર સર્જનપર જ બનેછે; કેમકે આ અભિનયના વ્યાપારમાં નટ તે અમુક પાત્ર બનેછે, તે તો પોતાની કલાને આગવાં હેવા સાધનો વડે જ. પાત્રતાના મૂલસ્વરૂપમા પોતે જોયેલી પ્રધાન રેખાઓને ઉત્પન્ન કરીને નટ એ પાત્રતાને જે વિલક્ષણતા આપેછે; પાત્રતાના અભિનયમાં મૂલસ્વરૂપ અને વીગતો વચ્ચે પરસ્પર જે સુઘટિત સંગતિ એ સાચવી રાખેછે; વસ્તુની ગતિ અને વસ્તુમાં તે તે પાત્રતાની સ્થિતિનો સંબંધ એ બંને સાથે જે યોગ્યતાનું તત્ત્વ એ રાખેછે;—આ સર્વ અંશો પોતાની સમીપની સામગ્રીથી પોતાના મનમાં જે સ્વરૂપ પોતે બાંધેલું તેથી સૂચવાયલા હોયછે, છતાં એ અંશો ઉત્પન્ન તો નટ પોતે જ કરેછે."

આમ એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં આ વિષય ઉપર

લખનાર વિદ્વાન્ લખેછે તે વાજબી જ છે.§ હું એથી જરાક આગળ વધી કહું છું કે નટ તે માત્ર સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે એટલું જ નહિં પણ નાટકકાર કવિની સૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પોતાના મનમાં ઊતારીને પછી, પોતે નવીન રૂપે જ અને ફરીથી પોતાની મેળે જ કવિની સૃષ્ટિનું કવિની સમાનાન્તર રહીને જ પુનઃસર્જન કરેછે અને તે ઉપર પોતાની દીપ્તિ ઢાળેછે. આ વ્યાપારની દૃષ્ટિયે જોતા, સંગીત કાવ્યના ઉપર જે પ્રભાવ પ્રયોજિત સંગીત (applied music)નો પ્રવર્તેછે, ત્હેવો જ પ્રભાવ કવિકૃત નાટક ઉપર નટની અભિનયકલાનો પ્રવર્તેછે. ભેદ માત્ર એટલો છે કે સંગીત તે કેવળ સ્વતન્ત્ર રૂપે અને પોતાના ઉન્નત સ્વરૂપે રહી સકેછે, તેમ અભિનયકલા નાટકથી સ્વતન્ત્રરૂપે રહી સકતી નથી. અને ખરું જોતાં નાટક પણ—ઉપર કહી ગયોછું તેમ—અભિનયકલાથી અસ્પૃષ્ટ અસ્તિત્વ વાસ્તવિક રીતે રાખી સકતું નથી.

ડોકટર જર્વીઇનસ પોતાના Shakespeare commentaries નામના ગ્રન્થમા કહેછેઃ*—શેકસ્પીઅરના નાટકો 'અભિનય માટે-

---

§(Bellars) બેલાર્સ પોતાના Fine Arts નામના પુસ્તકમા (પૃ. ૨૦-મે) લખેછે.—"Important as it (acting) is in view of its immense influence, its power must not be confounded with those of arts which are competent to create as well as to expound subjects of thought" અહિં સર્જનશક્તિનો અર્થ જુદા જ પ્રકારનો ઉદ્દિષ્ટ જણાયછે. બાકી અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ માટે ઉપરની ચર્ચામા જણાવેલા પ્રમાણે પછી સંશયને સ્થાન નથી.

* "For that (i. e. representation) and for that alone they (i. e. Shakespear's works) were written. The separation of dramatic poetry from histrionic art, through which both arts have suffered, was unknown in Shakespeare's time."

(Shakespeare Commentaries Introduction P 21.)

અને ફક્ત અભિનય માટે જ—લખાયાં હતાં. હેના વખતમાં નાટકરૂપ કવિતા અને અભિનયકલા એ એક બીજાથી છૂટાં પડયાં ન્હોતાં; એ વિચ્છેદથી બંને કલાઓને હાનિ પ્હોચી છે."

રંગભૂમિનો મહિમા અને પ્રભાવ.

ત્હારે આમ અભિનયકલા વડે નાટકની મહત્તા ટકેછે. એ અભિનયકલાનો મહિમા અને પ્રભાવ, જનમંડળના સ્વભાવાદિક ઉપર સબળ અસર કરવાની શક્તિને લીધે, બહુ ધ્યાનમાં લેવા લાયક છે. Schlegel નામનો વિદ્વાન્ કહેછે:—

The theatre, where many arts are combined to produce magical effect; where lofty and profound poetry has for its interpreter the most finished action which is at once eloquence and an animated picture; while architecture contributes her splendid decorations and painting her perspective illusions, and the aid of music is called in to attune the mind, or to heighten by its strains the emotions which already agitate it; the theatre, in short where the whole of the social and artistic enlightenment which a nation possesses, the fruit of many centuries of continued exertion, are brought into play, has an extraordinary charm for every age, sex and rank, and has ever been the favourite amusement of every cultivated people. Here princes, statesmen, and generals behold the great events of past times, similar to those in which they themselves are called upon to act, laid open in their inmost

springs and motives, here too, the philosopher finds subject for profoundest reflection on the nature and constitution of man; with curious eye the artist follows the groups which pass rapidly before him, and from them impresses on his fancy the germ of many a future picture, the susceptible youth opens his heart to every elevating feeling; age becomes young again in recollection; even childhood sits with anxious expectation before the gaudy curtain which is soon to be drawn up with its rustling sound, and to display to it so many unknown wonders; all alike are diverted, all exhilarated, and all feel themselves for a time raised above the daily cares, the troubles, and the sorrows of life."

("Dramatic Art and Literature" pp. 41–42)

"રંગભૂમિ ઉપર અનેક કલાઓ જાદુઈ અસર ઉત્પન્ન કરવા માટે એકઠી થાયછે; ત્યહા ઉચ્ચ અને ગમ્ભીર કાવ્યકલાનું અર્થ-પ્રદર્શન કરવા માટે અતિ પરિપૂર્ણ અભિનય પ્રગટ થાયછે, જેમા વક્તૃત્વ અને સજીવચિત્ર બંને સાથે ભેગા સમાયછે; અને શિલ્પ-કળા પોતાના ભભકદાર શૃઙ્ગાર પૂરા પાડેછે, અને ચિત્રકળા પોતાની પ્રમાણયોજના વડે ઊપજતી માયારચના ઉમેરેછે, અને મનને એકતાન કરવાને અથવા પ્રથમથી જ હૃદયને સચલિત કરનારા ભાવને પોતાના સૂરોના તાન વડે વધારે સબળ કરવાને, સંગીતની મદદ આણવામા આવેછે.* ટૂંકામાં અનેક સૈકાથી સતત

* આ સ્થળે સંગીત તે નાટકાભિનયની બ્હાર રહેલા વાદ્યમંડળનું જ સંગીત સમજવું (orchestra તે); (ક્વચિત્ માત્ર (opera) સંગીત-

પ્રયાસને પરિણામે પ્રજાએ સંપાદન કરેલી સર્વ સામાજિક અને કલાની કેળવણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગમાં આવેછે; આ રીતે દરેક વયનાં, સ્ત્રી પુરુષ બંને જાતિનાં, અને સર્વ પદવીનાં મનુષ્યોને રંગભૂમિ અસાધારણ મોહ આપેછે, અને પ્રત્યેક સંસ્કાર પામેલી પ્રજાનું અતિપ્રિય વિનોદસાધન થતી આવીછે. ત્હાં રાજા, રાજકાર્યકુશલ પુરુષો, અને સેનાપતિયો, પોતાને જે વૃત્તાન્તોમાં કાર્યભાગ લેવાનો પ્રસંગ પડેછે હેના જેવા ભૂતકાળના મહાન્ વૃત્તાન્તોને, હેમાંનાં અન્તર્ગત ઉત્પત્તિકારણ અને પ્રવર્તક હેતુઓથી પ્રગટ રૂપમાં આવિર્ભાવ પામેલાં જુવેછે; તેમ વળી મનુષ્યસ્વભાવ અને મનુષ્યના બંધારણ ઉપર ગમ્ભીરતમ મનનને યોગ્ય વિષય તત્ત્વચિન્તકને રંગભૂમિમાં જડેછે; અહિં ચિત્રકાર કુતૂહલપૂર્ણ નયનથી પોતાની સમક્ષ ત્વરાથી સંચલન કરતાં ટોળાં જોયા કરેછે, અને તે ઉપરથી પોતાની કલ્પનામાં અનેક ભવિષ્યમાં થનારાં ચિત્રનાં બીજ રોપેછે; ભાવગ્રાહી યુવક પ્રત્યેક ઉત્તેજનાકર્તી ભાવને પ્રવેશ આપવાને પોતાનું હૃદય ઉઘાડેછે; વૃદ્ધજન પૂર્વસ્મરણ વડે ફરીથી યૌવનપૂર્ણ બનેછે; બાળવર્ગ સુદ્ધાં ફડફડ થઈને થોડીવાર પછી ઊલટીને કાંઇ અનેક ચમત્કાર પ્રગટ કરનાર ભભકદાર પડદાની સ્હામે ઉત્સુકતાથી વાટય જોતો બેસેછે; આમ સર્વે સરખી રીતે વિનોદ મેળવેછે. સર્વે આનંદનો ઉલ્લાસ ભોગવેછે, અને સર્વે આ જીવનની નિત્યની ચિન્તાઓ, પીડાઓ, અને શોકવેદનાઓથી ક્ષણભર મુક્ત થઈ ઉચ્ચ દશામાં ચઢયા હોય એમ અનુભવ પામેછે. "

અહિં નાટકનો મહિમા વર્ણવ્યોછે તે નાટક અને અભિનય બંનેના મિશ્ર સ્વરૂપનો જ છે. આમ નાટકાભિનય સર્વજનને આનન્દ આપનાર એક ઊંચી કલાવિધાનની અપેક્ષા રાખેછે. नाट्यं भिन्न-

નાટકને અવકાશ આવશે). માટે આપણાં હાલનાં નાટકોમાં અંગમાં જ સંગીત મેળવેલું હોયછે તે અર્થમાં સંગીત અહિં સમજવાનું નથી. પાશ્ચાત્ય નાટકમાં એ પ્રકારનું સંગીત (opera સિવાય અન્યત્ર) પરિચિત નથી.

रुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् એમ અર્થગર્ભ સંક્ષિપ્ત વચનથી નાટકાભિનયની સર્વજનરંજની શક્તિ કવિ કાલિદાસે સૂચવીછે તે યથાર્થ છે. આ સર્વરંજનશક્તિનું ઊંડું મૂળ સૂક્ષ્મ કલાવિધાનમાં છે.



પ્રકરણ ત્રીજું.

(ઇતિહાસ)

એ કલાવિધાનનાં તત્ત્વો વિશે વિચાર કરતા પ્હેલાં અભિનયકલાના ઇતિહાસનું કાંઇક અવલોકન કરવું અસ્થાને નહિં ગણાય. એ કલાનો સ્વતંત્ર અને સુઘટિત ઇતિહાસ મેળવવો અશકયેવત્ હોવાથી નાટકના ઇતિહાસમાંથી સામગ્રી વીણી કાઢી તે અહિં વિદ્વાન્ વર્ગ આગળ રજૂ કરવી પડશે. અભિનય વિના નાટકનું અસ્તિત્વ હોઇ સકતું નથી. તેથી આ રીતે એકના ઇતિહાસમાં બીજાના ઇતિહાસનું દર્શન થવું સુલભ છે.

નાટ્યકલાનું સાર્વત્રિક સ્થૂલ નિરીક્ષણ

નાટ્યકલાના ઇતિહાસ અને ઉત્પત્તિનું ઊંડુ મૂળ છેક આદિ માનવસ્વભાવમાં છે. પ્રકૃતિથી જ મનુષ્યમાં અનુકરણની વૃત્તિ રોપાયલી છે. ઉપર કલાવિધાનને સંબન્ધે અભિનયમાં સર્જન વ્યાપારનું અસ્તિત્વ આપણે જોયું; તે વાત ક્ષણભર બાદ કરતાં અભિનયનો મૂળ પાયો તો અનુકરણમાં જ છે, એ નિર્વિવાદ છે. આ અનુકરણની વૃત્તિને સંબન્ધે પ્રસિદ્ધ જર્મન વિદ્વાન્ Schlegel કહેછેઃ—"Man has a great disposition to mimicry; when he enters vividly into the situation, sentiments and passions of others he involuntarily puts on a resemblance to them in gestures. Children are perpetually going out of themselves; it is one of their chief amusements to represent those grown people whom they have had an opportunity of observing, or whatever strikes their fancy; and with the happy pliancy of their imagination,

they can exhibit all the characteristics of any dignity they may choose to assume, be it that of a father, a school-master, or a king."

(Dramatic Art and Literature' p. 32)

" અનુકરણ તરફ મનુષ્યનું વલણ ઘણું હોયછે; બીજાઓની સ્થિતિ, લાગણીઓ અને સબળ ભાવોનું ગ્રહણ તદ્રૂપ રીત્યે મનુષ્ય કરેછે, તે વખત પોતે અનાયાસ જ એ અન્યની ચેષ્ટાઓનું સાદૃશ્ય ધારણ કરેછે. બાલકો સતત પોતાનું સ્વરૂપ તજી બ્હાર જાયછે; જે મ્હોટાંઓનું નિરીક્ષણ કરવાનો પ્રસંગ પોતાને મળ્યો હોયછે ત્હેમની, અથવા જે જે કાંઇ પોતાની તરંગવૃત્તિને ચકિત કરેછે ત્હેની, નકલ કરવી એ બાલકોનું એક મુખ્ય વિનોદકાર્ય છે; અને, પોતાની કલ્પનાશક્તિની ધન્ય વલનશીલતાને બળે, કોઇ પણ ગૌરવયુક્ત પદવી ધારણ કરવાની ઇચ્છા હેમને હોય ત્હેની સર્વ લક્ષણરેખાઓ એઓ પ્રદર્શિત કરી સકેછે, પછી તે બાપની પદવી હો, શાળાના શિક્ષકની હો, અથવા રાજાની હો."

આમ અનુકરણની શક્તિની બીજરૂપ સ્થિતિ છે ખરી; પણ તે નાટ્યવ્યાપાર માટે બસ નથી. તે માટે એક આગળ ક્રમ ભરવાની આવશ્યકતા છે. Schlegel બતાવેછે તેમ—

" To separate and extract the mimetic elements from the separate parts of social life, and to present them to itself again collectively in one mass (Dramatic Art and Literature, p. 32)

"સામાજિક જીવનના ભિન્ન ભિન્ન વિભાગમાંથી અનુકરણના અંશો કાઢીને છૂટા પાડવા, અને તે પાછા એક સમૂહમાં સમગ્ર રૂપમાં સમાજની સમક્ષ ઉપસ્થિત કરવા."—

આ ક્રમ ભરાય ત્હારે નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ થાય. આ

વ્યાપારમા કલાના કલામય સ્વરૂપને લીધે જ રસિક સર્જનવ્યાપાર આપોઆપ પ્રવેશ પામેછે, એટલું ઉમેરવાની જરૂર છે.

આ રીતે મનુષ્ય સ્વભાવમા જ આ બીજ હોવાને લીધે જગતની સર્વ પ્રજાઓમા નાટયવ્યાપારનું દર્શન થવુ જોઇયે. અને, કેટલાક અપવાદ બાદ કરતા, તેમ બહુધા જોવામા આવેછે. પ્રાચીન ઈજિપ્ટના અતિ સૂક્ષ્મ વર્ણન હિરોડોટસે અને બીજા લેખકોએ આપેલાછે ત્હેમા નાટયકલાની ચિહ્નરેખા કોઇ પણ સ્થળે Schlegel-ને જડી નથી. એથી ઉલટું ઈજિપ્ટના લોકોને ઘણે અંશે મળતા ઇટ્રુસ્કનોમા નાટક ભજવાતા હતા,–હાલની પાશ્ચાત્ય ભાષાઓમા નાટય માટેનો શબ્દ જળવાઈ રહ્યોછે ત્હેનું મૂળ histrio તે નટના અર્થમા ઇટ્રુસ્કન ભાષાનો જ શબ્દ છે. અરબસ્તાન અને ઇરાનમા ઊંચી કવિતાનું સાહિત્ય છે. પરંતુ નાટકો અને નાટયકલા નજરે આવતા નથી. યૂરોપમા મધ્યકાળમા એ જ પ્રકારની સ્થિતિ હતી. ક્રિશ્ચન ધર્મ દાખલ થવાની સાથે ગ્રીક અને રોમન લોકો તરફથી ઊતરી આવેલા નાટકો કોરાણે મૂકવામા આવ્યા,–ત્હેમા ક્રિશ્ચન ધર્મને પ્રતિકૂળ કલ્પનાઓ હતી તેથી તેમ જ અતિ નિર્લજ્જ અનાચારસ્વરૂપમા એ નાટકો પતિત થયા હતા તેથી અને તે પછી ૧૦૦૦ વર્ષ સૂધી નાટક અને નાટયકલાનું પુનરુજ્જીવન થયુ નહિં.

આ કલા એક પ્રજા તરફથી બીજીને મળેછે એમ કાંઇ નથી. આ કલાનું બીજ મનુષ્યસ્વભાવમા, મનુષ્યસ્વભાવમા રહેની અનુકરણવૃત્તિમા, હોવાને લીધે સ્વતન્ત્ર રીતે સર્વ પ્રજામા–બાધક કારણો ના નડે તો–આ નાટયકલા ઉદ્ભવ પામેછે; તે એટલે સુધી કે વિદ્યા વગેરેના સંસ્કાર વિનાની જંગલી પ્રજાઓમા પણ કોઇને કોઇ રૂપમા નાટય એ સાર્વજનિક વિનોદસાધન તરીકે પ્રચારમાં હોયછે. Schlegel (પૃ. ૩૩) ના કહેવા પ્રમાણે અંગ્રેજ મુસાફરો પૃથ્વીપ્રદક્ષિણા કરી આવેલાના વૃત્તાન્તોથી જણાયછે કે South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના ટાપુઓ)માંની અતિ જંગલી પ્રજામા

પણ સંસ્કારહીન આકારમાં રચાયલાં ને ભજવાતાં નાટકો જોવામાં આવ્યાંછે,–ત્હેમાં જીવનમાંના કોઇ 'સાધારણ વૃત્તાન્તનું' અનુકરણ વિનોદાર્થે કરવામાં આવતું હતું. યુરોપમાં પંદરમા સૈકામાં નાટકનું પુનર્જીવન થયું તે સમયમાં જે Moralities અને Mysteries નામની નાટકરચનાઓ ઉત્પન્ન થઈ ત્હેને પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોના સ્વરૂપનો ગન્ધ પણ ન્હોતો લાગ્યો; ગ્રીક તથા રોમન નાટકોનો પુનઃપ્રચાર તે કાળ પછી થયેલો હતો. અર્થાત્ આ પુનર્જીવન તે–મનુષ્ય સ્વભાવની સ્વાભાવિક નાટ્યવૃત્તિને યોગે–પુનર્જીવન નહિં પણ સ્વયંભૂ પ્રથમ જીવન જ હતું.

નાટ્યકલાને બાધક તત્ત્વો

નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ અથવા વિકાસમાં બાધક કારણોના નડતર વિશે ઉપર ઇશારો કર્યો, ત્હેનાં ઉદાહરણ તપાસિયે. ઉપર કહ્યું તેમ યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ થયો હતો; હેનું મુખ્ય કારણ એ જ હતું કે ક્રિશ્ચન ધર્મના મતોને ક્ષોભ આપનાર વૃત્તાન્ત તથા સ્વરૂપ પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોમાં હતાં. ઈરાન અને અરબસ્તાનમાં નાટકની ઉત્પત્તિ જ થઈ નથી; વસ્તુતઃ મુસલમાની ધર્મની કોઇ પણ પ્રજામાં† નાટકનું દર્શન નથી થતું. અને હેનું કારણ એ જ કે નાટકવસ્તુ જ એ ધર્મના મતની વિરુદ્ધ છે. મૂર્તિખંડનના તીવ્ર જોસમાં કોઇ પણ પ્રકારનું અનુકરણ–ચિત્ર, શિલ્પવિધાન, અભિનય–તે એ ધર્મમાં મૂર્તિપૂજાના ગન્ધથી કલુષિત મનાવાનું એ પરિણામ છે. આ ધર્મવૃત્તિને લીધે–જેમ ક્રિશ્ચન ધર્મના ઉદ્‌ભવે કારણાન્તરોને લીધે યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ કર્યો તેમ–ભરતખંડમાં મુસલમાન રાજ્યનો પ્રવેશ થતાં ભરતખંડમાંથી પણ નાટકનો કેવળ વિનાશ નહિ પણ ક્ષય થયો જણાયછે. ચીન અને જાપાનમાં આ પ્રકારનાં કોઇ બાધક કારણ ન હોઈ નાટકની ઉત્પત્તિ સ્વતન્ત્ર રૂપે થયેલીછે.

---

† આ વાતના આકસ્મિક અપવાદ આગળ ઉપર નોંધવામાં આવશે.

નાટયકલા તરફ સ્વાભાવિક વૃત્તિ અને શક્તિ એ ગુણ પણ જુદી જુદી પ્રજામાં નાટયકલાના વિકાસનું નિયામક બળ બનેછે. ગ્રીક લેાકેા રસિક કલાએાના સ્વાભાવિક શેાખીન હેાવાને લીધે એ પ્રજામાં નાટયકલાનેા જેટલેા વિકાસ થયેા તેટલેા શુષ્ક કાર્યપરાયણ રેામનેામાં સ્વતન્ત્ર રૂપે ન્હેાતેા. ગ્રીસમાં પણ એટિકાની બ્હાર નાટક અને નાટયકલાનેા પ્રચાર ન્હેાતેા. સ્પેન અને પેાર્ચુગલની પ્રજાએા–વંશજાતિમાં અને ભાષામાં–નિકટ સંબન્ધવાળી છતાં, સ્પેનમાં નાટકકલા વિલક્ષણ વિકાસ પામી હતી, અને પેાર્ચુગલમાં એ કલા ખેડાઈ જ નથી; એટલે સુધી કે પ્રજાનું કેાઇ નાટકગૃહ પણ એ લેાકેામાં નથી. સ્પેનમાંથી આવતી નાટકમંડળીએાના–અપૂર્ણ સમઝાતી સ્પૅનિશ ભાષામાં ભજવાતા ખેલેા જોઈને જ એએા સંતેાષ માની રહ્યાછે. નાટકનાં ભાષાન્તર કે અનુકરણ કરવાનેા પ્રયત્ન પણ કર્યો નથી. ઇટલીમાં પણ નાટયકલાની વૃત્તિની ખામી છે. અને તે રેામનેામાંથી ઊતરી આવી હેાવી જોઇયે. 'ઑપેરા' અને 'બૅલેટ' એ ઇટલીમાં ઉત્પન્ન થયેલાંછે–પરંતુ હેમાં નાટયકલાનેા અંશ ગૈાણ હેાઈ સંગીત અને નૃત્યના અંશ પ્રધાન હેાયછે. જર્મન પ્રજા તત્ત્વચિન્તનપરાયણ વિશેષ હેાવાથી નાટક અને નાટયકલા સંપૂર્ણરૂપમાં વિકાસ પામી નથી. પરંતુ ઇતર પ્રજાનાં લક્ષણેામાંના સર્વ કવિત્વમય અંશ લઈ પેાતાનાં આગવાં લક્ષણેા ઉમેરી નાટયકલાનું ઊંચું સ્વરૂપ સાધવા તરફ હેમનું વલણ છે. મેાનિયર વુઇલિયમ્સ પેાતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (બીજી આવૃત્તિના પૃષ્ઠ ૪૬૪મે) લખેછેઃ-" Semetic nations have never inclined towards theatrical representation. The book of Job is a kind of dramatic dialogue. The same may be said of parts of the song of Solomon, and there is occasional dialogue in the Makâmât of Al Hariri and Thousand and one Nights; but neither the

Hebrews nor Arabs seem to have carried dramatic ideas beyond this point."

"સેમેટિક પ્રજાઓનું વલણ નાટય અભિનય તરફ કદી થયું જણાતું નથી. જોબનું પુસ્તક તે કાંઈક નાટકરૂપ ઉભયાલાપ છે. 'સોંગ ઓફ સોલોમન'માના કેટલાક ભાગનું સ્વરૂપ પણ એ પ્રકારનું કહેવાય અને અલ હરીરીના 'મકામત' તથા 'એક હજાર ને એક રાત્રિયો'મા પ્રાસંગિક ઉભયાલાપ આવેછે; પરંતુ યાહુદીઓ તેમ જ આરબો નાટયકલાને આટલા ક્રમથી આગળ લઈ ગયા નથી."



પ્રકરણ ૪ થું.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં નાટકો.

પ્રાચીન ભારત તરફ હવે દષ્ટિ નાંખિયે. અહિ તો નાટ્યકલા અતિ પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતી હોય એમ જણાયછે. વેબર પોતાના ભારત સાહિત્યના ઇતિહાસ (History of Indian Literature) માં કહેછેઃ—

નાટક......નટ, તે नृत् ધાતુના પ્રાકૃત બનેલા नट् ધાતુ ઉપરથી આવેલું રૂપ પાણિનિમાં પ્રથમ દષ્ટિયે પડેછે. વૈદિક સાહિત્યમાં નૃત્યનો ઉલ્લેખ ઠેર ઠેર જણાયછે, પણ તે મૂળ ધાતુ नृत्‌નાં રૂપોમાં.

નાટકનો વિકાસ નૃત્યમાંથી શરૂ થયેલોછે; સંગીત પ્રથમ નૃત્ય જોડે મળ્યું; પછી મૂકાભિનય, સમૂહયાત્રા (procession) અને ઉભયાલાપ, એ અંશો ભળ્યા. આ ક્રમે પરિણામે નાટકનો વિકાસ થયો. પાણિનિયે નટસૂત્રોનો ઉલ્લેખ કર્યોછે; હેમાનો એક ગ્રંથ શિલાલીનો અને બીજો કૃશાશ્વનો રચેલોછે, 'શૈલાલી' અને 'કૃશાશ્વી' શબ્દોનો અર્થ 'નટ' થાયછે.

'શતપથ બ્રાહ્મણમાં શૈલાલી હેવું ગોત્રનામ છે.

કુશીલવ—એમ પણ 'નટ'ના અર્થનો શબ્દ છે; પણ આશ્ચર્ય જેવી વાત એ છે કે પ્રાચીન હિન્દુ અને પારસીઓ બંનેએ માનેલા એક પુરાતન વીરપુરુષનું નામ પણ કુશીલવ છે.

વેબર नट ધાતુ તે नृत् એ પ્રાચીન ધાતુનું પ્રાકૃતીભૂત રૂપ માનેછે. એ વિશે વખતે સંશય ઉત્પન્ન થશે. પરંતુ વધારે વિચાર કરતાં એ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતીઃ त् નો ट અને ऋ નો अ એમ સંસ્કૃતમાંથી પ્રાકૃતમાં આવતાં વિકાર થાયછે; તેમ જ પ્રાકૃત ભાષાઓ સંસ્કૃતકાળથી ચાલી આવેલીછે એ પણ ધ્યાનમાં રાખતાં, આ કલ્પનાને પુષ્ટિ મળેછે.

વેબરનું વલણ એ મત તરફ છે કે પ્રાચીન સાહિત્યમાં જ્યાં

જ્યાંહાં નટ વિશે કહેલુંછે ત્યાં ત્યાં 'નૃત્ય'ને વિશે ઉલ્લેખ સમજવાનો છે, નાટ્યને વિશે નહિં; નાટકની ઉત્પત્તિ સંસ્કૃત સાહિત્યના મધ્યકાળમાં હતી. (બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં નાટક અને નાટ્યને વિશે સ્પષ્ટ વચનો છે તે વિશે વેબરને સંશય ઉત્પન્ન થાયછે, એ ગ્રંથોના પ્રાચીનત્વ વિશે જ એ સંશય રાખેછે તેથી).

મરહૂમ હરિલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ* માનેછે કે પાણિનિના સમયમાં અને તેથી પણ પૂર્વે વૈદિક કાળમાં, નાટકો હતાં. આધાર માટે પાણિનિયે કરેલો નાટ્યસૂત્રોનો ઉલ્લેખ અને વેદમાં 'નટ' અથવા 'શૈલૂષ' વિશે ઉલ્લેખ એ વાતો ઉપર ભાર મૂકેછે. વાજસનેયી સંહિતા, તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ અને છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ્ હેમાં 'શૈલૂષ'નો ઉલ્લેખ છે. છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ્‌માં નારદ મુનિયે સંગીત અને નૃત્ય કલાઓનો અભ્યાસ કર્યાનું કહેલુંછે. પરંતુ આ સર્વમાં નૃત્ય વિશે વચનો છે; અને નૃત્ય અને નાટ્ય એ બે એક વસ્તુ નથી.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેના પોતાના × નિબન્ધમાં હ. હ. ધ્રુવ હેવો મત બતાવેછે કે એ ગ્રન્થ ઇસવી સનની પૂર્વે ચોથા સૈકાના પ્રથમ ચતુર્થ ભાગમાં રચાયો હશે. આ માટે આભ્યન્તર પ્રમાણ બતાવ્યાંછે:—જે'વાં કે શક લોકો વિશે ઉલ્લેખ, અને યવનો વિશે, જૈનો વિશે, બૌદ્ધો વિશે, શ્રમણો અને બીજા યતિયો વિશે વચનો. (ગ્રન્થના હસ્તલેખમાં તો શ્રમણ શબ્દ નથી પણ 'શ્રામિણ' છે પરંતુ હ. હ. ધ્રુવ કહેછે હેનો કશો અર્થ થતો નથી, તેથી 'શ્રમણ' એમ માની લીધુંછે.). અર્થાત્–નાટ્યશાસ્ત્રની રચના નાટકોના પૂર્વ અસ્તિત્વની અપેક્ષા રાખે જ તેથી-ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાના આરમ્ભની

* "Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists." ના Vol. I ના પૃષ્ઠ ૨૯૯ મે આ ઉલ્લેખ એઓએ કર્યોછે.

× "Bharata Nâṭya Śâstra—or The Indian Dramatics by Bharata Muni"—"The Asiatic Review" Vol. II, page 355, 1896 A. D.

પણ પૂર્વે નાટકો અને નાટ્યકલા પ્રચારમાં હોવાં જોઇયે એમ હેમના મતે ધ્વનિત થાયછે.

પરંતુ આ વિશે મ્હારી અલ્પમતિ પ્રમાણે કાઈક શંકાને અવકાશ છે. આ ગ્રન્થ એટલો પ્રાચીન ના હોઈ કાંઇક મોડા સમયમાં રચાયો હોવાનો સંભવ છે. હ. હ. ધ્રુવની એક દલીલ હેવી છે કે ગ્રન્થને અન્તેના આશીર્વાદ વચનમા ગ્રન્થકારે પોતાના આશ્રયદાતાનું નામ મૂક્યું નથી. પરંતુ એ આશીર્વચનના છેલ્લા ચરણમાં *ભવલ નર-

* રા. હ. હ. ધ્રુવનો પ્રસ્તુત લેખ "The Asiatic Quarterly Review" મા પ્રગટ થયાનુ ઉપર—ફુટનોટમાં—જણાવ્યું જ છે. તે લેખમાં સદરહુ શ્લોકમાં મવલ નથી, મવતુ છે; નીચે પ્રમાણે પંક્તિયો છેઃ—

किंचान्यत् संप्रपूर्णा भवति वसुमती नष्टदुर्भिक्षरोगा।

शान्ति गौब्राह्मणानां भवतु नरपतिः पातु पृथ्वीं समग्राम् ॥

(અહિં પ્રથમ પંક્તિમાં મવતિ તે મવતુ ને બદલે ભૂલ્ય હશે એમ લાગેછે. અને "કાવ્યમાલા" ના અંક ૪૨ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં मवतु એમ પ્રથમ પંક્તિમાં છે. બીજી પંક્તિમા मवतु છે ત્હાં मवल એ આ નિબન્ધની કોક અન્ય પ્રસિદ્ધિમાં વાંચ્યાનું મ્હને સ્મરણ છે.—મ્હારો શ્રમ હશે ?—પણ, मवतु એમ હોય તો, नरपतिः पातु पृथ्वीं समग्रां એમ સમગ્ર પૃથ્વીનું રક્ષણ કરવાની આશિષ અમુક નૃપવિશેષને વિશે યોગ્ય સંભવે તે સામાન્ય રૂપે નૃપને લગાડવામાં અર્થશિથિલતા મ્હને તો લાગેછે. આ પ્રશ્નમાં વધારે ઊંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી.

[પ્રસ્તુત બે પંક્તિમાંથી પ્રથમનો અર્થ સદરહુ નિબન્ધમાં રા. હ. હ. ધ્રુવે વિલક્ષણ કર્યોછેઃ "And what (is) more, that the earth (full of vasu or wealth) becomes full of Famine and Disease, (is) destroyed." આ અર્થદર્શન જોઈને તો અજબ જ થવાયછે. "પૃથ્વી (ધાન્યાદિકથી) પ્રપૂર્ણ અને દુર્ભિક્ષ (દુકાળ) તથા રોગ જેમાથી નષ્ટ થયાછે હેવી થાઓ." એમ સ્પષ્ટ વ્યાકરણના નિયમથી સિદ્ધ, સરલ અર્થ થાય, ત્હાં "વસુથી ભરેલી દુર્ભિક્ષ અને રોગથી ભરેલી થાયછે, (તે) નષ્ટ થાયછે—હેવો અર્થ કેવી ભ્રાન્તાવસ્થામા થઈ શકે તે કલ્પી શકાતું નથી. પરંતુ આ વિષયાન્તરતા છે, માટે બસ.]

જાતિ છે. તે શું છે? એ ઉપરથી કાંઈક કાલનિર્માણનું સાધન નહિ મળી સકે? આ દિશામાં શોધ ચલાવે તો પ્રકાશ મળવાનો સંભવ છે. તેમ જ આ ગ્રન્થના કર્તૃત્વ સંબન્ધે હ. હ. ધ્રુવ કાંઈક ભ્રમમય શેળભેળ કરી દઈને ગ્રન્થની અતિ પ્રાચીનતા સ્થાપવા જાયછે, તે પણ દૃઢ પાયા ઉપર રચના નથી. એક સ્થળે હ. હ. ધ્રુવ પોતાના નિબન્ધમાં ભરતમુનિના કોઈ શિષ્ય અથવા સંતાન નન્દિભરતની કૃતિ આ નાટ્યશાસ્ત્ર છે એમ અનુમાન કરેછે, અને તે સકારણ રીતે; અને લગભગ બીજે જ ક્ષણે એ મહામુનિ ભરતની મહાશક્તિ અને સંગ્રાહક જ્ઞાનવિસ્તારનાં વખાણ કરી એમ ભાસ આપેછે કે જાણે આ ગ્રન્થ ભરતમુનિનો જ રચેલો હોય.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો કાળ ગમે તે હોય પણ એટલું તો નિર્વિવાદ હોવું જોઈયે કે નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ નાટકના ગ્રંથોની પૂર્વે ના હોઈ સકે, પછી જ સંભવે. કેમકે શાસ્ત્રમાં હેવા સૂત્રો પૂર્વસ્થિત સાહિત્ય વગેરે સામગ્રીમાંથી ખેંચી કઢાય. ભાષા પ્રથમ અને વ્યાકરણ પછી; કાવ્યગ્રન્થો પ્રથમ અને કાવ્યશાસ્ત્ર પછી; ટૂંકામાં, લક્ષ્યગ્રન્થ પ્રથમ અને લક્ષણગ્રન્થ પછી,—એ તત્ત્વને અનુસારે નાટકગ્રન્થ અને નાટ્યશાસ્ત્રનો પૂર્વાપરપણાનો સંબન્ધ પણ સમજવાનોછે. આ ધોરણને પરિણામે નીચેનાં બે વૈકલ્પિક અનુમાન ફલિત થાયછે.

(૧) અત્યાર સુધી જાણમાં આવેલા સંસ્કૃત નાટકગ્રન્થો (અર્થાત્ ત્હેમાંના મુખ્ય મુખ્ય ગ્રન્થો)ની પછી લાંબા કાળે આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રન્થ રચાયો હશે;

અથવા તો

(૨) હજી સુધી જાણમાં ના આવેલું હેવું અતિ પ્રાચીન અને ઊંચા પ્રકારની કલાસંપૂર્ણતાવાળું નાટકગ્રન્થોનું સાહિત્ય આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રની પૂર્વે લાંબા કાળ ઉપર અસ્તિત્વમાં હશે.

સંભવાસંભવનું તોલન કરતાં પ્રથમના અનુમાનને પુષ્ટિ વધારે મળેછે એમ મ્હારી અલ્પ મતિમાં ઊતરેછે. મુખ્ય એક કારણ

એ છે કે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં +કેટલાક વિષયો હેવા ચર્ચાયાછે કે જે ઇતિહાસના બહુ પાછલા અને અર્વાચીન સમયમાં જ પ્રગટ થયેલાછે, જે'વા કે રસ, નાયકનાયિકાભેદ, રૂપકના પેટાવિભાગ, ઇત્યાદિ. સંસ્કૃત નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના'ના ભાગમાં ભરતમુનિને નાટ્યાચાર્ય કરીને વર્ણવ્યા હોયછે, અથવા નટોને ભરતપુત્રો કહ્યાછે, તે ઉપરથી આ અનુમાનને બાધ આવે એમ નથી. કેમકે-વેબરે (પોતાના Indian Literature ને પૃ. ૨૦૫ મે) કહ્યું છે તેમ-ઘણીવાર આ પ્રસ્તાવનાઓ નાટકોને ઘણા કાળ પાછળથી વળગાડેલી હોયછે.

તેમ વળી એમ પણ સંભવેછે કે આ નાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રન્થ પાછળના કાળની કૃતિ હોઈ, ભરતમુનિનાં નટસૂત્ર પ્રાચીન કાળમાં રચેલાં હોય, અને ત્હેના ઉપરથી આ નાટ્ય શાસ્ત્રની રચના થઈ હોય. માનવધર્મસૂત્ર અને મનુસ્મૃતિ વગેરે ગ્રન્થોની સ્થિતિનું સાદૃશ્ય લેતાં આ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી. તો વળી એમ થશે કે એ પ્રાચીન નટસૂત્રોની પ્હેલાં નાટક ગ્રન્થોનું સાહિત્ય હોવું જ જોઇયે. પરંતુ એ વિશે તર્કવિતર્કમાં પડવાનું પ્રયોજન નથી. વિશેષ કારણ એ છે કે આપણા સંસ્કૃત ગ્રન્થોમા પ્રાચીનતા, દેવલોકથી પ્રાપ્તિ, વગેરે હક સાબીત કરવાને સર્વ શાસ્ત્રાદિક ગ્રન્થોને પૌરાણિક અને કાલ્પનિક સ્વરૂપ આપવાનો પ્રચાર અતિ પ્રસિદ્ધ છે. પ્રસ્તુત નાટ્ય-

+ જુ પ્ર. જાન ૧૯૧૦ પૃ. ૧૭૫-૧૭૬ મે (બેલ્વલકરના Deccan College Quarterly માંના લેખના ભાષાન્તરમાં) કેટલીક સૂચનાઓ છે— ઉદા૦—રથની ગતિ શી રીતે અભિનયમાં બતાવવી; ભ્રમરથી થતો ગભરાટ શી રીતે બતાવવો; ઇ.ઇ. છે તે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં હોય તો તે શાકુન્તલ, પ્રિયદર્શિકા વગેરેમાંના વૃત્તાન્તોને અનુલક્ષીને જ સૂચનાઓ થઈ જણાવાથી એ નાટકોની પછી જ ગ્રન્થ થયેલો કહેવાય.

Imperial Gazetter of India (New Edition) ;Vol. III P. 264 ઉપરથી જણાય છે કે A. A. MacDonell પોતાના સંસ્કૃત સાહિત્ય વિશેના લેખમાં 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ને ઈસવી સનના છઠ્ઠા સૈકામાં મૂકે છે.

-શાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં પણ નાટ્યની પ્રથમ ઉત્પત્તિ સ્વર્ગમાં કલ્પીછે. એ ગ્રન્થ પ્રમાણેઃ-કલિયુગના આરમ્ભમાં નાટકોની ઉત્પત્તિ થઈ. ઇન્દ્રે બ્રહ્માને કહ્યું:-હેવો એક ખેલ જોવાની મારી ઇચ્છા છે કે જે'માં દશ્ય અને શ્રવ્ય બંને અંશ હોય. આથી બ્રહ્માએ નાટ્યવેદ ઉત્પન્ન કર્યો. ઇન્દ્રના ધ્વજમહોત્સવને પ્રસંગે આદિમ નાટક ભરતમુનિ તથા નારદમુનિયે ભજવ્યું.

આ પ્રકારની પ્રાચીનતા સ્થાપવા માટેની કલ્પનાશૈલી જાણીતી છે. તેમ જ હેવા પ્રકારમાં ઐતિહાસિક સત્યની કે બીજની અપેક્ષા રાખવાની નથી તેમ ઉદ્દેશ. પણ નથી હોતો તે-રા. આણંદશંકરના એક હમણાંના લેખ ઉપરથી બહુ સૂચક રીતે ઉપસ્થિત થાયછે. મરહૂમ ગોવર્ધનભાઈ વિશેના 'વસન્ત'ના સ્મારક અંકમાં એઓ લખેછેઃ- "'સરસ્વતીચન્દ્ર' એ અર્વાચીન સમયના હિંદુસ્તાનના સાંસારિક, રાજકીય, ધાર્મિક વગેરે મહાપ્રશ્નોની ચર્ચાનો 'આકરગ્રન્થ' છે. હાલની તરેહની પ્રસ્તાવનાને બદલે પ્રાચીન રીતિની હેની પ્રસ્તાવના લખાઈ હોત તો તે કદાચ આ પ્રમાણે લખાતઃ—

'કલિકાલમાં જ્યહારે ભરતખંડમાં મનુષ્યોની બુદ્ધિનો હ્રાસ થયો અને મહાભારતનું રહસ્ય સમજી શકાયું નહિ, ત્યહારે વ્યાસજીએ પોતે દયા લાવીને મનુષ્યોને દેશકાલાનુસાર ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એમ ચતુર્વિધ પુરુષાર્થ સમઝાવવા માટે પ્રાકૃત ભાષામાં આ "સરસ્વતી ચન્દ્ર પુરાણ" રચ્યું.' "

('વસન્ત,' ચૈત્ર, સંવત્ ૧૯૬૩; પૃષ્ઠ ૨૪૮).

પરંતુ આ પ્રાચીન શોધના વિષયમાં અહિં બહુ ઊંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી. એટલું તો સર્વ લોકો સ્વીકારેછે કે નાટક અને નાટ્યકલા ભરતખંડમાં અતિ પ્રાચીન કાળમાં ઉત્પત્તિ પામ્યાં હતાં. " Indian Wisdom " નામના ગ્રન્થમાં મોનિયર વુઇલિયમ્સ લખેછેઃ—

"When we come to actual dramatic writing we are obliged to confess that its origin like that of epic poetry, and of nearly every department of Sanskrit composition, is lost in remote antiquity. There is evidence that plays were acted in India as early as the reign of As'oka in the 3rd century B. C." (P. 463).

"નાટકગ્રન્થોની રચના ઉપર આવિયે છિયે ત્હારે આપણે સ્વીકાર કરવો પડેછે કે વીરચરિતકાવ્યો તેમ જ સંસ્કૃત સાહિત્યના લગભગ સર્વ પ્રદેશોની પેઠે નાટકસાહિત્યની ઉત્પત્તિ અતિ દૂરસ્થ પ્રાચીન સમયમાં ગૂઢ રહેલી છે. છેક ઈસવી સન પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્યમાં હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો ભજવાતાં હતાં એમ પ્રમાણ મળેછે."

આ સમયનાં નાટકોનું સ્વરૂપ મધ્યકાલીન સંસ્કૃત સાહિત્યમાંના નાટકો જેવું વખતે નહિ હોય. પરંતુ હાલ જણાયલાં નાટકોમાંના જૂનામાં જૂના નાટક–મૃચ્છકટિક–નો સમય જોતાં જણાયછે કે ઇસવી સનના પ્રથમ સૈકામા અથવા તે પછીના સૈકામાં નાટકનું સ્વરૂપ પૂર્ણવિકાસમય બન્ધારણ પામ્યું હતું. મોનિયર વુઇલિયમ્સનું વચન ટાકિયેઃ—

"At the same time the English reader, when told that the author of the earliast Hindu drama which has come down to us—the Mrichchhakaṭika or "Clay Cart"—probably lived in the 1st or 2nd century of the Christian era, will be inclined to wonder at the analogies it offers to our own dramatic compositions of about fifteen centuries later. The dexterity with which th

plot is arranged, the ingenuity with which the incidents are connected, the skill with which the characters are delineated and contrasted, the boldness and felicity of the diction are scarcely unworthy of our own great dramatists. Nor does the parallel fail in the management of the stage-business, in minute directions to the actors and various scenic artifices. The asides and aparts, the exits and the entrances, the manner, attitude, and gait of the speakers, their tones of voice, tears, smiles and laughter are as regularly indicated as in a modern drama."

("INDIAN WISDOM.")

" તેમ વળી આપણને મળી આવેલાં નાટકોમાંથી પ્રાચીનતમ નાટક–મૃચ્છકટિક–નેા કર્તા ઘણું કરીને ઇસવી સનના પ્રથમ અથવા બીજા સૈકામા હયાત હતેા એમ અંગ્રેજ વાચકને કહીશું તેા એ કાળથી પંદર સૈકા પછીના આપણા દેશેાના નાટક ગ્રન્થેાની જોડે હેમાં જે અનેક સરખાપણાં નજરે પડેછે તે જોઈને હેને આશ્ચર્ય થશે. એ નાટકમાં વસ્તુસંકલનાનું ચાતુર્ય, વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીની બુદ્ધિમત્તા, પાત્રોની સ્વભાવરેખાનાં આલેખન તથા પરસ્પર વિલક્ષણતાના પ્રદર્શનનું કાશલ, અને ભાષાશૈલીની પ્રગલ્ભતા તથા સુભગતા, આ સર્વ ગુણેા આપણા પેાતાના મહાન્ નાટકકારેાની યેાગ્યતાને પ્હોચાડે હેવા જણાયછે. તેમ જ રંગભૂમિની કાર્યવ્યવસ્થાની બાબતમાં, નટોને ઝીણામાં ઝીણી સૂચનાઓમાં, અને દૃશ્યરચનાની જુદી જુદી યુક્તિયેામાં પણ આપણા નાટકેા જોડેનું સાદૃશ્ય તૂટતું નથી. સ્વગત અને જનાન્તિક વચનેા, પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ, બેાલનારાં પાત્રોની વર્તનની રીતિ, ઊભા રહેવાની સ્થિતિ,

અને ચાલવાની ઢબ, હેમના બોલવામાં સ્વરવિકૃતિયો, અશ્રુપાત, સ્મિત, હાસ્ય;-આ સર્વ એ નાટકમાં આધુનિક નાટકોની પેઠે જ નિયમસર સૂચવાયલાં જોવામાં આવેછે."

આમ ત્હારે આપણે જાણેલા જૂનામાં જૂના નાટકના બંધારણમાં અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય નાટકોના જેવી પૂર્ણ વિકાસસ્થિતિ દૃશ્યમાન થાયછે. એ ઉપરથી આપણા પ્રાચીન ભારતમાં નાટ્યકલાનો પણ પૂર્ણ વિકાસ આજથી લગભગ બે હજાર વર્ષ ઉપર થયેલો માનવાને આધાર મળેછે. નાટક અને નાટ્યકલા એ બંને પરસ્પર જોડાયલાં હેવાં છે કે આ ઐતિહાસિક અનુમાન અભિનયકલાને પણ લાગૂ પાડી સકાશે. હેમાં ખાસ કરીને ઉપરના ઉતારામાંના ઉત્તરાર્ધમાં નાટ્યકલાના અંશો વિશે જ વચનો છે તે આ અનુમાનને પુષ્ટિ આપેછે.

ઈ. સ. ના ૬ઠ્ઠા સૈકામાં મહાકવિ કાલિદાસનાં નાટકો, ૭ મા સૈકામાં રત્નાવલી નાટિકા, નાગાનન્દ નાટક; ૮ મા સૈકામાં મહાકવિ ભવભૂતિનાં નાટકો; અને પછી ૯ માથી ૧૨ મા સૈકામાં બીજાં નાટકો, મુદ્રારાક્ષસથી માંડીને વેણીસંહાર પર્યન્તઃ-આ નાટકોનો કાળ લગભગ પાચ સૈકા ઉપરાન્ત સુધી જ્વલંત કીર્તિવાળો હતો તે તો સુપ્રસિદ્ધ છે.

ત્હારે ઉપરના ઐતિહાસિક દર્શનનો સાર નીચે પ્રમાણે નીકળેછે-

વૈદિક કાળમાં નાટકકલાનું અસ્તિત્વ શંકાગ્રસ્ત છે; નૃત્યકલાનો જ સંભવ લાગેછે. પાણિનિના સમયમા પણ તેમ જ.

અશોકના સમયમાં-અર્થાત્ ઈ. સ. પૂર્વે ૩જા સૈકામાં નાટકો ભજવાતાં હતાં.

ઈ. સ. ના ૧લા અથવા ૨જા સૈકામાં હાલ જાણીતું પ્રથમ નાટક-મૃચ્છકટિક (શૂદ્રક રાજાનું)—રચાયું.

પછી છઠ્ઠાથી ૧૨ મા સૈકા સુધી કાલિદાસ, બાણ (અથવા હેનો આશ્રયદાતા હર્ષ) ભવભૂતિ વગેરેનાં નાટકો જોવામાં આવેછે;

તે પછી મુસલમાનોનું રાજ્ય દાખલ થયા પછી નાટક અને નાટ્ય-કલા ક્ષીણ થતાં ગયાં એ વાત ઉપર નોંધી જ છે. હેનું મુખ્ય કારણ મુસલમાન ધર્મના મતોનું નાટ્યકલા જોડે અસંવાદીપણું તે વિશે પણ ઇશારો કર્યો જ છે. બીજું કારણ–ગૌણરૂપ–એ જણાયછે કે એ સમયમાં સાહિત્યનો પ્રવાહ આખ્યાન, કથા, ધર્મગ્રન્થો ઇત્યાદિ માર્ગ તરફ વળી ગયો. અને તે ગ્રન્થો ચાલૂ દેશી ભાષામાં રચાવા લાગ્યા; સંસ્કૃતનો બહુધા ત્યાગ થયો.

યૂરોપનાં આજથી આશરે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં નાટકો અને આ આપણાં પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકો વચ્ચે ઉપર સૂચવેલા સાદશ્ય ઉપરથી એમ અનુમાન કરવાનું કારણ નથી કે એ યૂરોપિયન નાટકોનાં પૂર્વજ–ગ્રીક નાટકો–કનેથી આપણા પ્રાચીન નાટકસાહિત્યે કાંઈ ગ્રહણ કર્યું હશે. હેવા અનુમાનની વિરુદ્ધ મુખ્ય બે કારણો છે. એક એ કે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં યૂરોપિયન નાટકો અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો એ બે વચ્ચે બંધારણ વગેરેને સંબન્ધે મૂલગત ભેદ છે; અને બીજું એ કે ઉપર નાટકસાહિત્ય અને નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ વિશે કહ્યુંછે તેમ સર્વ પ્રજામાં નાટ્યની વૃત્તિ સ્વતન્ત્ર રીતે જ–અન્યોન્યની અપેક્ષા વિના જ–પ્રગટ થાયછે અને હેનો વિકાસ પોતપોતાનાં સાસારિક સંસ્થા, સ્વભાવ લક્ષણ વગેરેને અવલમ્બીને પોતાની મેળે જ બહુધા થાયછે.

'બહુધા' એમ વિશેષક વચન મૂકવાનું કારણ એ છે કે એક પ્રજા બીજી પ્રજા જોડે ગાઢ સંબન્ધમાં આવેછે ત્હારે તો–અને ક્વચિત્ ટૂંકા સંબન્ધને પ્રસંગે પણ–એકની સંસ્થાઓની છાયા બીજીની સંસ્થાઓ ઉપર પડેછે. આપણી હાલની જ સાહિત્યની સ્થિતિ તરફ નજર કરીશું તો પાશ્ચાત્ય કવિતાની છાયા આપણી ગુર્જર કવિતા ઉપર કેટલી બધી દઢ અને સ્પષ્ટ પડેલી જણાયછે ? તેમ અન્ય વિષયોમાં પણ જોઈ લેવું. પ્રાચીન ભારતના જ્યોતિષ ઉપર ગ્રીક શાસ્ત્રના સંસ્કાર પડેલા પ્રસિદ્ધ છે. તો પ્રશ્ન એ થાયછે કે

પ્રાચીન ભારતનાં નાટક અને નાટ્ય ઉપર કોઇ ઇતર પ્રજાની નાટક નાટયોની છાપ પડેલી કે કેમ ? ઇતિહાસથી જણાયછે કે ભારત પ્રજાને પ્રથમ ગ્રીક અને પછીથી મુસલમાન પ્રજાઓ જોડે સંઘર્ષણ અને પ્રસંગ પડયા હતા. ત્હેમાં મુસલમાન પ્રજાઓમાં તો નાટકનું અસ્તિત્વ જ ન્હોતું; એટલે રહી એક-ગ્રીક પ્રજા. તો ગ્રીક લોકોનાં નાટકોની અસર સંસ્કૃત નાટકો ઉપર કાંઈ પણ પડેલી કે કેમ ?

આ પ્રશ્ન વિશે ઇતર વિદ્વાનો શું કહેછે તે તપાસિયે. વેબર આ પ્રશ્ન વિશે સંશયમાં દોલાયમાન રહેછે, ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર ભારત નાટક ઉપર પડયા હતા એમ માનવા તરફ અને વળી ના માનવા તરફ એમ એનું વલણ જણાયછે. ચેમ્બર્સ Encyclopoedia માં લખનાર નીચે પ્રમાણે લખેછેઃ—

"It (the Indian drama) only dates back to a time when the intercourse between Greece and India was close and frequent."

"હિન્દુસ્તાનનાં નાટકોનો આરમ્ભ ફક્ત ગ્રીક લોકો જોડે હિન્દુસ્તાનનો વ્યવહાર નિકટ અને બહુવાર ચાલનારો થયો તે કાળથી જ છે."

આ વચનમાં ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર વિશે સ્પષ્ટ વચન નથી. પરંતુ એથી પણ વધારે ભારે હક કરનારો ભાવ સમાયોછે. ગ્રીક સંસર્ગની પૂર્વે હિન્દુસ્તાનમા નાટકો હતા જ નહિં એમ કહેવાની ધૃષ્ટતા હામાં સમાયલીછે.

આથી વિરોધમાં વધારે વજનદાર વિદ્વાનનું વચન જોઇયે. મોનિયર વુઇલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમા (પૃ. ૪૬૩–૪૬૫માં) લખેછેઃ—

"At that period (i. e. in the reign of As'oka in the 3rd century B. C.) intercourse between India and Greece had certainly commenced, but it does not appear that the Hindus either bor-

rowed the matter or the form of any of their dramas from the Greeks. (See Lasson's Indian Art II, 507)."

"એ સમયમા (એટલે કે ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્ય વખત) હિન્દુસ્તાન અને ગ્રીસ વચ્ચે વ્યવહાર શરૂ થયો હતો એ નક્કી છે; પણ એમ જણાતું નથી કે ગ્રીક લોકો કનેથી હેમનાં નાટકોનું વૃત્તાન્ત અથવા સ્વરૂપ હિન્દુઓએ લીધા હોય."

વળી એ પુસ્તકમા લખેછેઃ—

"At least its (i. e. the drama's) independent origin *in Greece and India—both which countries* gave birth independently to epic poetry, grammar, philosophy and logic—can scarcely be called in question, however probable it may be that an Interchange of ideas took place in later times. In fact, the Hindu drama, while it has certainly much common with the representations of other countries, has quite a distinctive character of its own which invests it with great interest."

"કાંઇ નહિ તો જેમ ગ્રીસ અને હિન્દુસ્તાન એ બંને દેશમા મહાકાવ્ય, વ્યાકરણ, તત્ત્વજ્ઞાન, અને તર્કશાસ્ત્રનો ઉદ્‌ભવ અન્યોન્યથી નિરપેક્ષ થયોછે, તેમ એ બે દેશોમા નાટકની ઉત્પત્તિ પણ સ્વતન્ત્ર રીતે થઈ હતી તે વિશે ભાગ્યે જ શંકાને માર્ગ રહેછે; પછી પાછળના સમયમાં એ બે દેશો વચ્ચે વિચારોની આપલે થયેલી એ જાણે સંભવિત હોય તે જુદી વાત છે. વસ્તુતઃ હિન્દુ નાટકમા બીજી પ્રજાઓના નાટકોની સાથે સમાન અંશ ઘણા છે એ નિઃસંશય છે, તોપણ હિન્દુ નાટકમા પોતાનું એક પ્રકારનું અન્યવિલક્ષણ સ્વરૂપ છે, અને તે એ નાટકમા વિશેષ રસ સમર્પેછે."

ભરતનાટયશાસ્ત્રમાં એક વાર્તા છે–હેમાં એમ સાર છે કે સુર અને અસુરો વચ્ચે નાટયકલા બાબત વાદ થયો અને વિરૂપાક્ષે અસુરોનો પક્ષ તાણ્યો; તે વાર્તા વિશે મરહૂમ હ. હ. ધ્રુવ હેમના એ વિશેના નિબન્ધમાં લખેછે:—

"If this be the fact (i. e. ભરતનાટચશાસ્ત્ર is not taken beyond tho 1st quarter of the 4th century B. C.) the claim of Virūpāksha might have been based on surer grounds and in a solid historic basis,–that the new foreigners and countrymen of Alexander and Megasthenes had told the people of India that they too had a prior claim to the Drama. This does not necessarily mean that one was indebted to the other for the valuable possession. But there was a time when the foreigners witnessed the strange Drama; when they saw themselves excelled, perhaps their leader put in his caveat, ending in a perfect reconciliation as seen above in the myth narrated here."*

"ભરતનાટય શાસ્ત્ર ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાનાં પ્રથમ ચતુર્થાંશથી પૂર્વે જઈ સકે એમ નથી એ વાત ખરી માનિયે તો વિરૂપાક્ષનો દાવો વધારે ખાતરી લાયક પાયા ઉપર સ્થપાયલો અને દૃઢ ઐતિહાસિક પાયા ઉપર રચાયલો હોવો જોઇયે; તે એ કે નવા પરદેશીઓએ, અર્થાત્ અલેકઝાંડર અને મિગેસ્થિનીસના દેશબન્ધુઓએ, હિન્દુસ્તાનના લોકોને કહેલું કે નાટકને વિશે હમારો પણ તમારી

* "Bharata Nāṭya Śastra."
The Asiatic Quarterly Review Vol. II, page 356, 1896 A. D.

'પૂર્વે હક'છે. આ ઉપરથી એમ કાંઇ અવશ્ય ફળતું નથી કે એ કીમતી મિલકત માટે એક પ્રજા બીજાના ઋણમાં હતી. પરંતુ હેવો વખત એક હતો (? હશે) કે જે વખત એ પરદેશીઓએ વિચિત્ર નાટક દીઠું અને હેમાં પોતાના કરતાં હિન્દુઓને ચઢિયાતા જોઈને વખતે હેમના અગ્રણીએ પોતાની તરફથી ચેતવણી મૂકી, અને હેને પરિણામે ઉપર કરેલી વાર્તામાં જણાયછે તેમ સંપૂર્ણ સલાહ થઈ. "

આ સ્થળે કહેવાની ફરજ છે કે આ ઉતારામાં હ. હ. ધ્રુવે જે બધા તર્કને વાસ્તવિક વૃત્તાન્તનું દઢ રૂપ આપ્યુંછે. ત્હેને માટે એ ગ્રન્થમાં કશો પણ આધાર નથી. સુર અને અસુરો વચ્ચે તકરાર થઈ એટલા બીજ ઉપર જ આ બધી તર્કપરંપરા હેમણે ઉપજાવી કાઢી લાગેછે. અને ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના કાળ વિશે મ્હેં ઉપર એક સ્થળે શંકાનાં કારણો બતાવ્યાંછે તે ઉપરથી વિશેષ રીતે આ તર્કરચના શિથિલ થઈ જાયછે.

પરંતુ આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી એટલું તો સિદ્ધ થાયછે કે ભરતખંડમાં નાટ્યકલા ગ્રીકના સંસર્ગનો સંસ્કાર પામ્યા વિના સ્વતન્ત્ર રીતે ઉદ્દ્ભવ પામેલી હતી. ગ્રીક નાટકના અને હિન્દુ નાટકનાં સ્વરૂપ વચ્ચે કેટલો મૂલગત ભેદ છે તે વિચારતાં આ સંસ્કારગ્રહણની કલ્પનાની નિર્બળતા જણાઈ આવેછે. ગ્રીક નાટકમાંનું chorus (ગાયકમંડળ) સંસ્કૃત નાટકમાં જણાતું જ નથી. માત્ર આરમ્ભમાં સૂત્રધારનું નાન્દીગાન આવેછે તે જુદા જ સ્વરૂપનું છે. ગ્રીક chorus તો નાટકના આરમ્ભથી અન્ત સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું, ગાતું, વગેરે કાર્ય કરતું. ગ્રીક નાટકમાં નટની સંખ્યા વધારેમાં વધારે ત્રણની હતી; સંસ્કૃત નાટકમાં તો વાર્તાને અનુરોધે જોઇયે તેટલી વધતી. એકંદર રીતે સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ અર્વાચીન કાળના (અર્થાત શેક્સપિયર વગેરેના સમયનાં) યુરોપીઅન નાટકોને મળતું છે, અને ગ્રીક નાટકનું સ્વરૂપ તેથી તદ્દન ભિન્ન છે. જે વખત ગ્રીક નાટકનું બંધારણ સાદું, અવિકસિત હતું તે સમયમાં

સંસ્કૃત નાટક આમ પૂર્ણ વિકસિત સ્વરૂપ પામી ચૂક્યું હતું તે ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકની અત્યન્ત પ્રાચીન ઉત્પત્તિનું અનુમાન સહજ રીતે થાયછે.*

ગ્રીક સંસ્કારની કલ્પનાના આધારમાં મુખ્ય બે વાતો બતાવાયછે. એક તો સંસ્કૃત નાટકોમાં યવનીઓ પરિચારિકા તરીકે આવતી ઠેકઠેકાણે જોવામાં આવેછે તે.+ પરંતુ આટલા ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકને ગ્રીક નાટકની છાયા લાગ્યાના અનુમાન ઉપર એકદમ ઊતરી પડવાને પુરતું કારણ મળતું નથી. ગ્રીક સંસર્ગ પછી એ નાટકોની રચના થયેલી એથી વધારે ક્રમ અનુમાનનો જઈ સકશે નહિ.

બીજી વાત જરાક વિશેષ સયુક્તિકતાના આભાસવાળી છે. નાટકના પડદાનું નામ जवनिका એમ સંસ્કૃત નાટકોમાં જોઇયે

* સંસ્કૃત નાટક અને ગ્રીક નાટકના બંધારણના ઇતિહાસમાં વિપરીત ક્રમ જણાયછે. અતિ પ્રાચીનતમ કાળમાં સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ એક પાત્રના પઠનમાં થઈ હશે, પરંતુ આપણી જાણમાં તો જૂનામાં જૂના સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ શેક્સપીઅરનાં નાટકથી ભિન્ન નથી. માત્ર અતિશય અર્વાચીન ઇતિહાસક્રમમાં એક પાત્રનાં પઠનનું રૂપ દેખાયછે. હેવા નાટકને 'ભાણ' કહેછે. એક જ અંકનું એ નાટક હોયછે હાલું (क) એક જ ભાણ જાણવામાં આવ્યુંછે. હેમાં લોકાચારનું ચિત્ર વિલક્ષણ છે. કોલાહલપુરના નગરમાર્ગમાં વસન્તોત્સવ પ્રસંગે જુદી જુદી જાતના લોકો પોતાને મળેછે, હેનાં વર્ણન હેમાં નટ કરેછે.

[(क) આ વચન Encyclopoedia Britannica માંથી લીધુંછે. વસ્તુતઃ આ શિવાયનાં બીજાં ભાણ પણ પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાંછેઃ चतुर्भाणी હવે તો સુવિદિત છે.

"Bhāsa and the authorship of the thirteen Trivendrum plays" એ નામનો હીરાનન્દ શાસ્ત્રીનો નિબન્ધ, પૃષ્ઠ ૫ તથા ૬ જુવો.]

+ एष बाणासनहस्ताभिर्यवनीभिः परिवृत इतएवागच्छति प्रियवयस्यः (શાકુન્તલ નાટક, ૨)

प्रविश्य शार्ङ्गहस्ता यवनी (શાકુન્તલ નાટક, ૬)

प्रविश्य चापहस्ता यवनी (વિક્રમોર્વશીય નાટક, ૫)

છિયે. આ શબ્દનું બીજું રૂપ **यवनिका** એમ પણ કેટલાક માનેછે. અને તે યવનો કનેથી લીધેલી એમ કલ્પના કરાયછે. પરંતુ ક્ષણભર સ્વીકારિયે કે જવનિકાનું અંગ યવનો કનેથી વખતે હિન્દુ નાટકમાં આણ્યું હોય, અને તે યવનો કનેથી લીધેલો શબ્દ હોઈ મૂળ વસ્તુ પણ હેમની તોપણ તેટલા માત્ર એક આનુષંગિક અંશ ઉપરથી આખા નાટકની ઉત્પત્તિ ગ્રીક નાટકમાંથી થઈ માનવાને, અથવા તો ભરતખંડના વસ્તુગત સ્વરૂપ ઉપર ગ્રીક નાટકની સબળ સંસ્કારછાયા પડી ધારવાને કશો આધાર મળતો નથી. તેમ વળી 'જવનિકા' શબ્દની 'યવન' ઉપરથી વ્યુત્પત્તિ કાઢવામાં કાંઈક સંદેહને માર્ગ રહેછે તે પણ નોંધવું જોઇયે.*

પ્રકરણ ૫ મું.

અન્ય દેશોમાં નાટક અને નાટયકલા.

આમ એકંદર તપાસ કરતાં ભરતખંડમાં નાટક અને નાટયકલાની પ્રાચીનતા—અતિ પ્રાચીનતા—દૃષ્ટિગોચર થાયછે. હવે ઇતર દેશોમાં આ કલાની અને નાટકની સ્થિતિનું વીગતવાર દર્શન જરાક ટૂંકામાં કરી જઇયે. ભરતખંડમાં જોઈ ગયા; તે શિવાય પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન યુરોપ, ચીન, અને જાપાન—આટલા પ્રદેશ શિવાય અન્ય સ્થળોમા નાટકના અસ્તિત્વનાં ચિહ્ન જણાતાં નથી. (સિયામનાં નાટક તે ભરતખંડનાં નાટકની એક શાખા જ છે.) ઈરાનમાં, અરબસ્તાનમાં કે કોઈ મુસલમાન દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ કે સ્થિતિ નથી. મુસલમાની ધર્મમત એ સંસ્થાની વિરુદ્ધ છે. મુંબાઈમાં અને કેટલાક બીજાં સ્થળોમાં નાટક પારકામાંથી આણેલાં છે તે આકસ્મિક યોગ

* ભરતે કે કાલિદાસે जवनिका શબ્દનો ઉપયોગ કોઇ સ્થળે કર્યો નથી એમ. એસ. ટે. બેલવલકર Deccan College Quarterlyમાં લખે-છે. (હેનું ભાષાન્તર બુ. પ્ર જુન ૧૯૧૦ માં પૃ. ૧૭૮ મે જુઓ.)

છે, પરંતુ એ બેલોમાં હુસન અને હુસેન વગેરેના ઇતિહાસમાંના વૃત્તાન્તો વિષયભૂત થઈ Passion Plays કહેવાયછે ત્હેને એ વધારે મળતા આવેછે.

South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના બેટો)માં નૃત્ય, સંગીત અને મુખપાઠની સાથે ખેલ થતા, ત્હેનું વર્ણન પ્રથમ કેપ્ટન કુકે આપેલું છે. સરકારહીન આ નાટકો હતાં. પરંતુ હેમાં જીવન-વૃત્તાન્તના કોઇ ભાગનો અભિનય કરવાનો પ્રયત્ન થતો. આ જંગલી પ્રજાનું નાટક હતું એ ભૂલવાનું નથી.

પેરુમાં સ્પેનના લોકોએ એ દેશ જીત્યો તે વખત પછી તરતજ સ્પૅનિશ પાદરીઓએ Quichua (ક્વિચુઆ) ભાષામાં એ દેશના લોકો કનેથી સાંભળીને ઉતારી લીધેલું એક નાટક જાણ્યામાં આવ્યું છે.

ઈજિપ્તમાં નાટકરૂપનું નાટક જાણ્યું નથી પરંતુ નૃત્ય, સંગીત, કાંઇક મૂકાભિનય તરફ વલણ, ભાંડપરિહાસ વગેરેના ચિહ્ન નજરે પડેછે.

યૂરોપખંડમાં રોમન મહારાજ્યના વિનાશની સાથે બીજી બધી પ્રાચીન કલાઓ ભેગી નાટ્યકલા પણ પડી ભાગી. ક્રિશ્ચન ધર્મના આદિકાળમાં નાટ્ય જોડે કાંઇ પણ સંબન્ધ રાખનાર માણસને baptism (બેપ્ટિઝમ) મળતું નહોતું. ધર્મગુરુઓના આ અણસમઝૂ ઉત્સાહને અનુમોદન આપી જ્યુલિયન શહાનશાહે એ જ પ્રકારનું આજ્ઞા-પત્ર કાઢ્યું. જ્યુલિયનના કાયદાના પ્રચારના સમયમાં ક્રિશ્ચન લોકોના વિનોદાર્થે ક્રિશ્ચન ધર્મગ્રન્થને આધારે રચેલા mysteries નામનાં ધાર્મિક નાટકો દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન થયો. થોડો કાળ જતા શુદ્ધ નાટકને બદલે સર્વ બાજૂ પ્રસરતા અન્ધકારમાં પ્રકાશ આપવાને Saturnalian તમાશા, Feast of Fools અને Feast of the Ass જેવી રચનાઓ સિવાય કશું રહ્યું નહિં. (ધર્મસંસ્થા અને નાટક વચ્ચેના આ વિરોધનું એક પ્રકારનું પુનરાવર્તન ઇગ્લાંડમાં Puritan સમયમાં થયેલું નજરે પડેછે.)

આ રીતે મધ્યકાળમાં યૂરોપમાં નાટક અને ત્હેને પરિણામે

નાટ્યકલા લગભગ વિલુપ્ત થયાં હતાં. હેનું પુનરુજ્જીવન પ્રથમ ઇટલી- માં ૧૬ મા સૈકાના આરમ્ભમાં થયું; સ્પેનમાં તેથી જરાક મોડું થયું (ત્યાં ૧૭ મા સૈકાનો પૂર્વાર્ધ તો સ્પેનિશ નાટકના ઉત્તમ દીપ્તિકાળને આંકે છે); ફ્રાન્સમાં Corneilleના કાળમાં નાટક શરૂ થયું; જો કે નિયમપૂર્વક પંચાઙ્કી કરુણનાટક પ્હેલ્વ્હેલું રચનાર તરીકે હેની પૂર્વે Jodelle આવેલો હતો, અને હેની પણ પૂર્વે ઘણાંક Mystery, Morality, જાત્યનાં નાટકો, તથા કેટલાંક પ્રહસનો, રચાયાં હતાં; જર્મનીમાં ૧૭ મા સૈકાના શુમારમાં; (એ સૈકાના અન્ત ભાગમાં પણ નાટક સંબન્ધી રુચિ પ્રભાત સ્થિતિમાં હતી); અને ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય સમયમાં એ સંસ્થાનું પુન- રુજ્જીવન થયું. ત્યાં નાટક કોઇક અપરિપક્વ રૂપમાં હતું. Miracle Plays અને Moralities જાત્યના ખેલો Reformation ની પૂર્વે લાંબા વખતથી હતા અને તે પછી પણ ટકયા હતા; એ ધર્મ- સંસ્થાએ ઉત્પન્ન નહિં કર્યા હોય, પરંતુ ધર્મગુરુઓએ હેનો જલદી સ્વીકાર કરી લીધો હતો, અને અનેકવાર, ધર્મગુરુ Mysteriesના રચનાર હતા અને બહુવાર હેના ખેલમાં નટ તરીકે ભાગ લેતા હતા, એ પ્રકારના ખેલોનાં બન્ધનોમાંથી નાટક સંપૂર્ણરૂપે ૧૬મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં ઇંગ્લાંડમાં મુક્ત થયું.

પ્રકરણ ૬ ઠ્ઠું.

નાટકનું બંધારણ; અંકવિભાગ.

...કના બંધારણનો ઐતિહાસિક વિકાસ હવે જોઇયે. નાટક-નો વિકાસ થયા પછી અંકસંખ્યાનો નિર્બન્ધ દાખલ થયો જણાય છે; શેકસ્પીઅર-ના કાળમાં આરમ્ભમાં નાટકોના અંકવિભાગ અને પ્રવેશવિભાગ હાલની પેઠે થયેલા ન્હોતા. (Fortnightly Review, June 1907, p. 1107). ભરત- ખંડમાં તો નાટક જણાયાં છે ત્યારથી જ અંકવિભાગ નજરે પડે-

છે. હેમાં અંકની અમુક સંખ્યા અમુક પ્રકારના નાટકમાં વગેરે મર્યાદાઓ નાટક સંબન્ધી લક્ષણગ્રન્થોમાં સ્થાપીછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં અંકવિભાગ ન્હોતા. નાટકમાં પાંચ અંક જોઇયે એ નિયમ પ્રથમ હોરેસે સ્થાપ્યો અને આધુનિક યુરોપનાં નાટકમાં તે બહુધા પળાતો જણાયછે; પરંતુ તે કરુણરસનાટકોમાં.

નટની સંખ્યા

નટની સંખ્યા માટે નિયમ જૂના Attic કરુણરસનાટક શિવાય અન્યત્ર જોવામાં આવતો નથી. પ્રથમ એક નટ થેસ્પિસે દાખલ કર્યો; ગાયકમંડળને આરામ આપી મદદ કરવા માટે. પછી ઈસ્કાઇલસે (Aeschylus) બીજો એક નટ ઉમેર્યો; અને ગાયકમંડળનુ કાર્ય ઘટાડી ઉભયાલાપને જ વસ્તુનું મુખ્ય અંગ સ્થાપ્યું. અને સોફોક્લિસે ત્રીજો નટ ઉમેરી એ અંશને સંપૂર્ણ કર્યો. આધુનિક નાટકોમાં તો ભરતખંડમાં તેમ જ યૂરોપમાં નટની સંખ્યાની મર્યાદા છે જ નહિ. અને કાંઇ બીજે જ છેડે જઈ નટમંડળના વિસ્તારમાં જ કાંઇ આકર્ષણ મનાતું જણાયછે.

પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમા એક અન્યવિલક્ષણ અંશ પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ તે છે. પાશ્ચાત્ય નાટકોમા Prologue કોક વખતે દાખલ થાયછે. પરંતુ હેનું સ્વરૂપ જુદું છે. નાટકમાં આવનાર લગભગ સર્વ વૃત્તાન્તનો સંજ્ઞારૂપે જ ઇશારો કરી પ્રેક્ષક મંડળને વાકેફ કરનારું પદ્ય એક જ નટ પ્રથમ આવીને બોલી જાયછે તે Prologue. પરંતુ પ્રાચીન ભારત નાટકમાં આવનારી પ્રસ્તાવનાનું સ્વરૂપ તદ્દન જુદા પ્રકારનું અને કૌશલયુક્ત રચનાવાળું છે. એ પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર 'નાન્દી' ગવાઈ રહેતા પ્રેક્ષક મંડળ આગળ પ્રસ્તુત નાટકના ઉપક્રમની ઇચ્છા પ્રગટ કરી, પછી નટી, અન્ય નટ, વગેરે જોડે સંલાપ આદરતાં પ્રસ્તાવનાના અન્તને નાટકના આરંભ જોડે ચાતુર્યથી જોડેછે; પ્રસ્તાવનામાંથી

નાટકમાં સંક્રમણ બહુધા સરલગામી જ થાયછે. શાકુન્તલ નાટકની મુદ્રારાક્ષસની વગેરે કેટલીક પ્રસ્તાવનામાં એ કૌશલ વિશેષ ચમત્કારવાળું છે તે સર્વને વિદિત છે. વિક્રમોર્વશીય, ઉત્તરચરિત, વગેરેમાં જરાક જુદી રીતે પ્રસ્તાવના તથા નાટક વચ્ચે ગ્રન્થિ જોડાઈછે તે પણ વિદ્વાનોથી અજાણ્યું નથી.

આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં એ પ્રકારની પ્રસ્તાવના માત્ર નર્મદાશંકરના 'દ્રૌપદીદર્શન'માં જોવામાં આવેછે. મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીકૃત 'કાન્તા' નાટકમાં 'પ્રસ્તાવના'નો અંશ આણ્યો જ નથી, અને કેવળ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ જ સ્વીકારીછે. "જયકુમારી વિજય" વગેરે આજથી ચાળીસ વર્ષ ઉપરનાં તથા તે નમૂના ઉપર રચાયલાં નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના' પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના ઢબની ના આણતાં સૂત્રધાર આવી નાટકના વૃત્તાન્તનું એક વાર સવિસ્તર સારવર્ણન ભાષણરૂપે કરી જાયછે. આ અરસિક પ્રકારનો હવે ત્યાગ જ થયો જણાયછે. સ્વતન્ત્ર નાટક હજી બહુ લખાયાં નથી, પણ થોડાંઘણાં છે ત્હેમાં ત્યાગ થયોછે. અને તે ઇષ્ટ દિશામાં જ ગતિ થઈછે.

આ 'પ્રસ્તાવના' ઓમાં પ્રગટ થતા સૂત્રધાર વિશે તપાસ કરવામા રસ પડે એમ છે. 'સૂત્રધાર'ની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ તપાસનાં

(સૂત્રધાર–ગ્રીક chorus)

'પ્રસ્તાવના' ઓમાં હેનું જે કાર્ય પ્રત્યક્ષ થાયછે તેથી કાંઇક વિશેષ વિસ્તારનો વ્યાપાર હેનો હશે એમ લાગેછે. 'પ્રસ્તાવના' માંની પ્રાસંગિક સૂચનાઓ ઉપરથી જણાયછે જ કે માત્ર નાટકનો આરમ્ભ કરીને અદૃશ્ય થયા પછી હેનું કાર્ય સંપૂર્ણ થતું ન્હોતું. પ્રેક્ષકમંડળની પ્રત્યક્ષ દૃષ્ટિ માટે હેનું કાર્ય સમાપ્ત થતું એ ખરું, પરંતુ પડદાની પાછળ રંગભૂમિની સર્વ વ્યવસ્થાનું કામ હેના જ તન્ત્ર નીચે ચાલતું. સર્વ નટવર્ગને પોતપોતાના કાર્ય ઉપર લક્ષ રાખવા બાબત આજ્ઞા કરવી વગેરે આડકતરી સૂચનાઓ પ્રસ્તાવનાઓમાં નજરે પડે

જ છે. વાસ્તવિક રીતે નાટકના સમગ્ર યન્ત્રને ચલાવવાનું સૂત્ર હેનો હાથમાં જ રહેતું. Punch and Judy જેવા puppet-shows. (પૂતળાં નચવવાના) ખેલ આપણુ દેશમાં-હમણાં હમણાંમાં જ લુપ્તવત્ થયેલા-પ્રાચીન કાળથી આવેલા હોવા જોઇયે. એ ખેલોમાં સર્વ પૂતળાંને પડદા પાછળ ગુપ્ત રહેલો ખેલાડી પોતાના હાથમાં રાખેલી દોરી ખેંચીને નચાવતો;* તે ઉપરથી આ નાટકના નટોને પોતપોતાની પાત્રવ્યવસ્થામાં પ્રેરનાર અગ્રણીને સૂત્રધારનું નામ આપેલું એમ સંભવેછે. હેવા પૂતળાંના ખેલમાં નાટકની પણ ઉત્પત્તિનું દર્શન સંભવેછે;× પરંતુ નાટક ઉપરથી અનુકરણરૂપે અલ્પ નમૂના

---

* જે ઉપરથી wire-puller શબ્દ પ્રસિદ્ધ છે.

Wire-puller = one who pulls the wire as of a puppet or marionette.

Marionette = a puppet moved by strings as on a mimic theatrical stage.

"મહાભારત"ના શાન્તિપર્વના અધ્યાય ૨૯૪ ના પાંચમા શ્લોકમાં આવેલા रूपोपजीवनं શબ્દનો સ્પષ્ટ સંભવિત અર્થ વારાઙ્ગનાવૃત્તિ મૂકીને નીલકંઠ પંડિતે પોતાની ટીકામાં जलमंडपिका કરીને વિશેષ માહિતી નીચે પ્રમાણે આપીછે:—

रूपोपजीवनं जलमंडपिकेति दाक्षिणात्येषु प्रसिद्धं यत्र सूक्ष्मं वस्त्रं व्यवधाय चर्ममयैराकारैः राजामात्यादीनां चर्या प्रदर्श्यते ॥

આપણે रूपोपजीवनના ખોટા અર્થના પ્રશ્ન જોડે સંબન્ધ નથી. અહિં તો એ જ જોવાનું છે કે નીલકંઠના સમયમાં ચામડાનાં પૂતળાં વડે રચાતા puppet-shows દક્ષિણમાં પ્રસિદ્ધ હતા.

આ સંબન્ધમાં અખો પણ આપણને મદદે આવેછે:—

" આવાં ચર્મ કેરાં બે રૂપ । નટ દેખાડે ભાત્ય અનૂપ ।
ચામખેડામાં બેઠો છપી । રમી રૂપ છપાવી લે ખપી ।
ખેલ ચાલે જે દીપક વડે । તેને અખા કાં યે નવ નડે । "
(છપ્પા; વિશ્વરૂપ અંગ, શ્લો. ૧ લો.)

× હાવા puppet-show ના ખેલ પ્રાચીનતમ હોવાનું કારણ મનુષ્યસ્વભાવમાં જણાયછે. ઈ. સ. ૧૮૯૮માં બે છોકરાઓને (મ્હારો પુત્ર તથા

જેવાં પૂતળાં ખેલવવાં, એ અર્થસંબન્ધ વધારે સુઘટિત લાગશે.

પણ વેબર સૂત્રધારની વ્યુત્પત્તિ જુદી રીતે કાઢેછે. સૂત્રધાર એટલે માપવાની–આંકવાની–દોરી પકડનાર, અર્થાત્ સુતાર. (લાકડાંને કાપવા વ્હેરવા માટે ગેરૂમાં પલાળેલી દોરીથી લીટીઓ છાપવાનું કામ સુતાર–મુખ્ય મેસ્ત્રી–કરેછે તે સર્વને પરિચિત છે). સુતાર શબ્દ× सूत्रधार ઉપરથી થયોછે અને સૂત્રધારનો અર્થ સુતાર પણ છે હેમાં વાદનું કારણ નથી. પરંતુ નાટકનો સૂત્રધાર તે પૂતળાંના ખેલની દોરી ચલાવનાર ખેલાડી ઉપરથી હોવાનું વધારે સંભવિત લાગેછે તે એ ખેલના અને નાટકના ઐતિહાસિક સંબન્ધ ઉપરથી જણાશે. નાટક જોડે સુતારનો શો સંબન્ધ તે પ્રથમ જડે એમ નથી. પરંતુ વેબર એ સંબન્ધ નીચે પ્રમાણે બતાવેછે. એ કહેછેઃ પૂર્વ કાળમાં યજ્ઞકાર્ય માટે મકાન ઊભાં કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું–અને નૃત્ય તથા નાટ્ય એ મકાનમાં થતાં; એ ઉપરાંત બીજું રમત ગમતોની વ્યવસ્થા કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું. આ કલ્પના માટે આધાર કેટલો સબળ છે તે જરાક વિચારવાની વાત છે. પરંતુ હેમાં ઊંડા ના ઊતરતાં એટલું જ કહેવું બસ છે કે આ વ્યુત્પત્તિથી પણ સૂત્રધાર તે stage-manager રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક હતો એમ જણાયછે. પૂતળાંના ખેલની દોરી હલાવનાર એ મ્હારી કલ્પના અને આ સુતારની વ્યુત્પત્તિ એ બેના ગુણદોષ વિશે વધારે લંબાણ

સ્ત્રીઓ–અને દસ વર્ષના–ને) સ્હેં મર્ચંટ ઑફ વેનિસના ન્યાયસભાના પ્રસંગને વિલક્ષણ રીતે ભજવતા જોયા હતાઃ લાકડાંના કકડા, રમકડાં વગેરેને પોર્શિયા, શાયલૉક, વગેરે પાત્રો બનાવી, ન્યાયસભામાં ગોઠવી, પછી બધો વૃત્તાન્ત પોતાના શબ્દોમા પણ એ રમકડાં કને ભજવાવતા હતા. આ વૃત્તિ બાલસ્વભાવમાં રહેલી તે બહુ સૂચક છે. મનુષ્ય જાતિના આદિસમયમાં એ પ્રકારની વૃત્તિ બીજરૂપ હોઈ હાવા puppet-shows પ્રચારમાં આવેલા.

× सूत्रधारः (સ); सुत्तहारो (પ્રા); પછી તકારમાં હકાર મળી જઈ સુત્થઆર, (અ અને આ મળી જઈ) સુથાર. (હાલ પણ કેટલાક જણ 'સુથાર' કહેછે). પછી હકારનો લોપ થઈ–સુતાર.

કરવાને સ્થળ નથી. નાટયગ્રંથમાં સૂત્રધારનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપ્યુંછેઃ—

नाट्यस्य यदनुष्ठानं तत्सूत्रं स्यात्सबीजकम्।
रंगदैवतपूजाकृत् सूत्रधार इति स्मृतः॥

ત્હેમાં તો 'સુતાર'ની કલ્પના નથી જ; પણ તેટલા ઉપરથી પ્રાચીન ઉત્પત્તિને બાધ આવતો નથી.

નાટકના પ્રાચીનતમ બંધારણમાં **સૂત્રધાર** અને **સ્થાપક** એમ બે ભિન્ન ભિન્ન અધિકારીઓ હતા. **સૂત્રધાર** તે નાટક સમગ્રનો ચાલક, Director, અને **સ્થાપક** તે રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક, Stage-Manager, એમ વ્યવસ્થા હતી. **સ્થાપક** તે **સૂત્રધાર**ના હાથ નીચેનો અધિકારી, અને હેની નીચે વળી એક હેનો મદદગાર પણ રહેતો. "કર્પૂરમંજરી" માં નાન્દીતું ગાન સૂત્રધાર કરેછે એમ કેટલાક પંડિતો માનેછે, પછી તે ચાલ્યો જાયછે, ને તે પછી સ્થાપક આવીને પ્રસ્તાવના ચાલેછે. (Harvard Oriental Series માંનું "કર્પૂરમંજરી"; ડૉ. સ્ટેન કોનોનો હેમાં નિબન્ધ, પૃ. ૧૯૬; તથા એ જ પુસ્તકમા નાટકના અંગ્રેજી ભાષાન્તરમાં પૃ. ૨૨૩ મે ૮ મી ટીપ જુવો.) આ ભેદનું દર્શન માત્ર કરીને અહિં ચૂપ રહીશું.

ગમે તેમ સૂત્રધારનું મૂળ સ્વરૂપ હો, પણ એટલું તો લાગેછે કે સૂત્રધારનો કાર્યવ્યાપાર આપણે જાણેલા સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રસ્તાવનામાં પ્રગટ થાયછે તે કરતા પણ ઘણી વિશેષ કોઈ કાળે હશે; પછી તે કાળ એ નાટકોની પૂર્વનો કે પછીનો તે કહેવું કઠણ છે. એ કાર્યવ્યાપારનું સ્વરૂપ આજથી આશરે ૪૦ વર્ષ ઉપર ગુજરાતમાં પ્રવેશ પામેલી દક્ષિણી નાટક મંડળીઓના સૂત્રધારમાં કાંઈક દશ્યમાન થાયછે. એ નાટકના કાર્યક્રમ વિશે આગળ ઉપર કાંઈક વિસ્તારથી વર્ણન કરાશે. અહિં એટલું જ કહેવું બસ છે કે એ નાટકોનો સૂત્રધાર–પોતાની જોડેના ગાયકમંડળસહિત—નાટકનો આખો ખેલ ચાલતા સુધી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ જ રહેતો; તથા નાટક-

ના ખેલમાં સંગીતાદિકથી ભાગ લેતો. એ સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ જો કે ગ્રીક નાટકના Chorus (ગાયકમંડળ)થી બહુ રીતે જુદા પ્રકારનાં કાર્ય કરતાં હતાં તો પણ એ ગ્રીક Chorus જોડે હેની સરખામણી કરવી અનુચિત નહિ ગણાય; કાંઇક સમાન અંશને લીધે એ સરખામણી આપોઆપ પ્રાપ્ત થાયછે. સમાન અને અસમાન બંને અંશો સ્પષ્ટ રૂપે જણાય તે માટે એ બનેનાં સ્વરૂપ સ્હામસ્હામાં મૂકું છું:—

ગ્રીક Chorus	જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીના સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ.
૧ Chorusમા સ્ત્રીઓ તેમ પુરુષો બંને હોતા.	૧ ફક્ત પુરુષો.
૨ આખો ખેલ પૂરો થતા સુધી રંગભૂમિ ઉપર Chorus રહેતું.	૨ સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળ પણ તે પ્રમાણે બધો વખત રહેતું.
૩ Chorus રંગભૂમિ ઉપર પ્રેક્ષક તરીકે, અથવા સાક્ષી તરીકે, રહેતું. ખેલમાં વિરામ પડે ત્હારે એ ગાયકમંડળ થયેલા ખેલના વિષય વિશે પદ્ય ગાતું અથવા બોલતું; આથી ખેલ ભજવનારાઓથી થયેલી અસર અથવા લાગણીમાં વધારો કરવાનું કાર્ય થતું. Hamlet, Act III scene II માં પેટા નાટકનો એક નટ રંગભૂમિ ઉપર આવતાં હેમલેટ કહે છે.-This is one Lucianus, nephew to the	૩ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ પ્રેક્ષક કે સાક્ષી રૂપે નહિં પણ સંગીતમય prompter (પ્રેરક-જન) ની પદવીએ રહેતું. થયેલા ખેલ વિશે નહિ, પણ થનાર ખેલ વિશે એ ગીત ગાતું (કદી પણ બોલતું નહિ, હમેશા ગાતું); અર્થાત્ ગીતમાં વિરામ પડતા નટવર્ગ ગદ્યમા એ ગીતાર્થનો અનુવાદ કરતા. તેમ જ અમુક પાત્ર કે પાત્રવર્ગ આવતા પ્હેલાં હેના પ્રવેશનાં સૂચક ગીત એ ગાયકમંડળ ગાતું. એક નાટકમંડળીમાં નટ

king' તે સંબન્ધે ઓારીલિયા- કહેછેઃ–you are as good as a chorus. આ ઉપરથી લાગેછે કે ગ્રીક કોરસ નાટકમાં બનવાના બનાવ પણ વર્ણવતું અને નટનાં ઓળખાણ પણ આપતું.

૪ કોઇ કોઇવાર chorus નાટકમાંનાં પાત્રોની તરફ અથવા વિરુદ્ધ પક્ષ ધરતું હોય એમ શીખામણ, અથવા આશ્વાસન, દેતું, અથવા પ્રોત્સાહન અથવા નિષેધ કરતું.

૫ કોઇ કોઇવાર chorus ના બે વિભાગ પડતા અને એ બે વિભાગ વારા ફરતી સ્હામસ્હામા ગાતા અથવા બોલતા. આ બે વિભાગ રંગભૂમિની એક બાજૂથી બીજી બાજૂ ફરતા.

૬ થેરિપસે પ્રથમ દાખલ કરેલો નટ chorus ની જોડે વારાફરતી ગીત ગાવાને બદલે એ ગાયકમંડળના નાયક–જેને

વર્ગ પણ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ-, ની જોડે પોતાની ભૂમિકાનાં પદ્યો ગાતા અને પછી ગદ્યમાં અનુવાદ પાછા કરતા. લગભગ 'ઑપેરા' જેવું રૂપ આમ આવતું. ફેર એટલો કે ગાયકમંડળ પણ જોડે ગાતું; તેમ ગદ્યમાં પાછો અનુવાદ થતો. (આમ મ્હને ઝાંખું સ્મરણ છે). આ નવી યોજના કાંઇ બહુ સ્તુતિપાત્ર ગુણ તરીકે ગણાતી !

૪ આ પ્રકાર સૂત્રધારના ગાયકમંડળમા ન્હોતો. ઉપર કહેલો એક જ મંડળીનો પ્રકાર– પાત્રવર્ગ ગાયકમંડળ જોડે ગાય તે–જુદી જાતની વાત હતી.

૫ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ અવિભક્ત રહી અચળ જ રહેતું અને બધા સાથે મળીને જ ગાતા.

૬ સૂત્રધાર જોડે કોઇ પણ પાત્રજન વાર્તાલાપ કરતાં નહિ. (ફક્ત વિદૂષક, અને આરમ્ભે આવાહન કરેલાં ગણ-

Coryphocus કહેતા હેની-જોડે પોતાનો વાર્તાલાપ કરતો.

૭ પ્રાચીન chorus નું સંગીત શી રીતે રચાતું અથવા હેનું સ્વરૂપ શું હતું તે ખાતરીથી જણાતું નથી. સંભવ હેવો લાગેછે કે એ બહુધા પદ્ય નહિં પણ આન્દોલનયુક્ત ગદ્યમાં સાવેગ ભાષણ હતું, અને નિઃસંશય બહુ જ સાદું હોતું.

૮ Chorus ના સંગીતમા વાદ્ય સામગ્રીમાં વાંસળીઓ હોતી.

૯ Chorus ના મંડળને માટે હેમનો મુખ્ય માણસ પોશાક તથા masks (કૃત્રિમ મુખો) પૂરાં પાડતો.

૧૦ શીખવતી વખત chorus-ના મંડળને હેમનો નાયક ખાવાનું પૂરું પાડતો તથા રહેવાને મકાન આપતો.

૧૧ ઐકસની વેદિ(thymele)-નાં પગથિયાં ઉપર chorusનો નાયક વચ્ચમાં અને હેની આસપાસ ગાયકમંડળ એમ ઊભાં રહેતા.

પતિ સરસ્વતી કાંઇક, સંલાપ કરતાં; પરંતુ નાટકવૃત્તાન્તમાં પાત્રજન તો ના જ કરતાં).

૭ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું સંગીત સારો વિકાસ પામેલી કલાયુકત હોતું;અને મરાઠી આખ્યાનોમાંની કવિકૃત પૂર્ણ રચનાવાળી કવિતાઓ ગવાતી.

૮ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને મૃદંગ, મંજીરા, તંબૂરા, એ વાદ્યસામગ્રીની મદદ રહેતી.

૯ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને ખાસ પોશાક ન્હોતા, તેમ કૃત્રિમ મુખો તો ન્હોતા જ.

૧૦ સૂત્રધારના ગાયકમંડળની સ્થિતિ જુદી જ હતી. એ આખી નાટકમંડળીના માલિકના આશ્રયમા હતી.

૧૧ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તો જમીન ઉપર જ રંગભૂમિની બાજૂ ઉપર ઊભું રહેતું; કોઇ દેવ દેવતાની વેદિનો પ્રસંગ જ હોતો નહિં.

બીજી હકીકત પ્રમાણે:—રંગ-
ભૂમિઉપર એક ભાગ orchestra
નામનો રાખવામાં આવતો ત્હાં
chorus રહેતું. Orchestra
થી ૩ થી ૫ ફુટ ઊંચી રંગભૂમિ
હોતી.

પેલોપોનીશિયન લડાઈ પછી નવા oligarchy (અલ્પ મંડળના રાજ્યતન્ત્ર)ના સમયમાં chorusને કાઢી નાંખવામાં આવ્યું હતું; કેમકે Middle Comedy માં નિન્દા કરવાના મુખ્ય સાધન તરીકે હેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો હતો.

ઉપરની સરખામણીમાંથી કેટલીક આધુનિક રંગભૂમિની સંસ્થા વિશે સહજ વિચાર આવશે. પ્રાચીન chorusની જગા લુપ્ત થઈછે; અને પાશ્ચાત્ય નાટકમાં (opera બાદ કરતાં) સંગીત નાટકથી તદ્દન જુદું જ પડી માત્ર એક અંક પૂરો થઈ બીજો શરૂ થતા પ્હેલાં વચમાં વાદ્યમંડળ (orchestra) નું સંગીત દાખલ થયુંછે. આપણા દેશમાં ગુજરાતી મરાઠી નાટકોમાં સંગીત માટેના વાદ્યની સ્થિતિ તપાસતાં જણાયછે કે પ્રથમ ડાહ્યાભાઈની નાટકમંડળીમાં તેમ જ રણછોડભાઈની અને નર્મદાશંકરની મંડળીઓમાં નરઘાંસારંગી વગાડનારા રંગભૂમિની બાજૂ ઉપર અર્ધગુપ્ત રહી નટવર્ગનાં ગાનને મદદ આપતા. હવે નરઘાંસારંગી લુપ્ત થઈ એ સ્થળે હાર્મોનિયમે પ્રવેશ કર્યોછે.

તામિલ નાટકોમાં સંગીત અને નૃત્ય નાટકવૃત્તાન્ત જોડે મિશ્ર જ હોયછે.

સિંધમાં નાટકોમાં સંગીત નાટકના અંગમાં જ ભળેલું હોયછે. ત્હાં પણ હાર્મોનિયમે રંગભૂમિ ઉપર હુમલો કર્યોછે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળમાં નટને ગાવાનાં ગીતો નટો ન્હોતા ગાતા, પરંતુ પડદા પાછળથી સંગીતકુશલ માણસ ગાતા.

હવે તો નટ વર્ગજ ગાયછે. (આ પ્રાચીન પદ્ધતિ–જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગાય અને નટવર્ગ મધ્યમાં બોલે, એ માર્ગથી કાંઇક જુદી પણ હેની જોડે સરખાવાય હેવી છે). હાલમાં એક નવી નાટકમંડળી બંગાળામાં ઊભી થઇછે હેમાં ખેલ ચાલતી વખતે પણ પૂર્ણ ઓર્કેસ્ટ્રા (orchestra) ના વાદ્યની સાથે સંયુક્ત ગીતો ગવાયછે. ઓર્કેસ્ટ્રાના રૂપનું વાદ્યસંગીત પણ રાખ્યુંછે. હેમાં પાશ્ચાત્ય વાદ્યો તથા એક બે આપણાં વાદ્યો વપરાયછે. પડદો પડે તે વખત, બે અંકની વચ્ચે, તથા નાટકને આરમ્ભે અને અન્તે, એ વાદ્યમંડળનું સંગીત વગાડાયછે. વાદ્યો પાશ્ચાત્ય છતાં સંગીત આપણું જ વગાડાયછે. રંગભૂમિની બ્હાર આ વાદ્યમંડળ ગોઠવાયછે.

આધુનિક પદ્ધતિનાં નાટકોની પૂર્વના કાળમાં ‘ યાત્રા ’ નામના ખેલ થતા હેમાંનાં ગીતો નટવર્ગ ન્હોતા ગાતા, પણ ખેલ ના ભજવનારું એક સ્વતન્ત્ર ગાયકમંડળ એ ગીતો ગાતું હતું. આ સંસ્થા તો પૂર્વોક્ત દક્ષિણી નાટકમંડળીના સૂત્રધારના ગાયકમંડળના જેવી જ તદ્દન જણાયછે. અને તેથી ખાસ ધ્યાન ખેંચેછે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના સમયમાનું સૂત્રધારનું સંગીત ગ્રીક chorus ના સંગીતથી એક વિશિષ્ટ રીતે જુદું પડેછે: ગ્રીક chorus સમગ્ર નાટકકાર્યમાં સંગીતાદિ મેળવતું; અને સંસ્કૃત નાટકોનો સૂત્રધાર તો નાન્દીના સંગીત પછી સંગીતપરત્વે તો મૂક રહેછે; માત્ર પ્રસ્તાવનામાં નટીનું એકાદ સંગીત આવતું અને અંતે સૂત્રધારનો અનુષ્ટુપમા પદ્યોદ્દગાર થતો; તે પછી સમગ્ર નાટકમાં કશો સંગીતસંબન્ધ ગાયકગણનો તો નહોતો જ,

Chorusની ચર્ચા પૂરી કરતાં ભવાઇમાંના સંગીતમંડળને વિશે બે બોલ નોંધી બંધ કરીશું. ભવાઇમાં ભૂંગળ તથા કાંસીજોડા એ મુખ્ય વાદ્ય–બીજાં વિરલ પ્રસંગે–હોયછે; મૃદંગ પણ હોયછે. (હાલમાં ક્વચિત્ વિરલ પ્રસંગે હાર્મોનિયમ પણ ભવાઇમાં દાખલ થયું-

છે.) અને ભવાઇયાનો નાયક અને હેની જોડે થોડાક ગાનારા જુદા જુદા રાગોમા–હેમા બહુધા 'પરજ, કાલિંગડો, આશાવરી જેવા 'રાગોમા–ગાયનો ગાયછે. એ ગાયનોનો ભજવાના વેશના વૃત્તાન્ત જોડે સંબન્ધ શો હોયછે તે જોના જણાયછે કે ઘણે ભાગે એ સંબન્ધી જ ગીતો ગવાયછે. અને કેટલાક વેશોમા પાત્રવર્ગ પણ– ગાયકમંડળ સાથે અથવા સ્વતન્ત્ર રીતે–ગીતો ગાયછે. પાત્રવર્ગમાંથી કેટલાક નૃત્ય પણ કરેછે. ગીતો ગવાતા જાયછે તે સાથે નૃત્ય કરેછે અને કેટલાક અંગવિક્ષેપ કરેછે.

(વિદૂષક)

નાટકોનું એક બીજું આનુષંગિક અંગ વિદૂષક છે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમા વિદૂષકને મળતુ પાત્ર જાણ્યામા જણાતું નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોમા બહુધા બધામા વિદૂષક આવેછે; એ નાયકનો વિશ્વાસપાત્ર મિત્ર હોઈ દેખાતો મૂર્ખ પણ અન્દરખાનેથી બુદ્ધિમાન્ સલાહકાર હોયછે, અને બ્રાહ્મણ હોઈ બ્રાહ્મણના ધર્મના સાચવનારો, બ્રહ્મબન્ધુ અર્થાત્ અધમ બ્રાહ્મણ જ એ હોયછે. હેના નામ અનેક છે, વિદૂષક, માણવક, ઇત્યાદિ. હાલ જણાયલા જૂનામા જૂના નાટક–મૃચ્છકટિકમા વિદૂષક અથવા હેને પ્રતિરૂપ પાત્ર જોવામા આવતું નથી, તેમ કેટલાક પાછલા સમયના નાટકોમા પણ વિદૂષક જણાતો નથીઃ–ઉદા૦ કર્પૂરમંજરી, બાલરામાયણ, વિદ્ધશાલભંજિકા. આ નાટકોનો સમય ૮ મા ૯મા સૈકાનો મનાયછે.

અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોમા 'જયકુમારી વિજય', 'ઉત્તર જયકુમારી', 'કાન્તા' વગેરે કેટલાક નાટકોમા વિદૂષકને સ્થાન મળ્યુ નથી. અને હાલના સમયના નાટકોમા વિદૂષકની સ્થિતિ વિશે આગળ ઉપર કલાના વિભાગમા કહેવાશે.

જૂની મરાઠી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર કહ્યુંછે–જે ગુજરાતમાં ફરતી ફરતી ૪૦ વર્ષ ઉપર આવી હતી ને હેમા સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ છેવટ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું–હેમા વળી વિદૂષકની

સ્થિતિ વિલક્ષણ હતી. નાટકને આરમ્ભે જ (ગણપતિ સરસ્વતીના પ્રવેશ પછી તરત) વિદૂષકનો પ્રવેશ થઈ, સૂત્રધાર જોડે ટોળ ટપ્પાનો સંવાદ કરી, વિદૂષક આખા નાટકના ખેલ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતો, વચમાં આવતો જતો રહેતો પાત્ર વર્ગ જોડે વૃત્તાન્તાભિનયમાં અસંબદ્ધ ટોળ ભેળો શામેલ રહેતો, અને એકંદર રીતે નાટકના વૃત્તાન્ત જોડે અતિશિથિલ રીતે જોડાયલો અથવા ન જોડાયલો, પણ અડકેલો, રહેતો.*

મૂળ હેતુ વિદૂષક દાખલ કરવાનો એ જ હતો કે વૃત્તાન્તના ગમ્ભીર, કરુણ ઇત્યાદિ અંશોના ભારનું અયોગ્ય દબાણ પ્રેક્ષકના હૃદય ઉપર ના થાય અને હેને આછું કરવાને કાંઇ હાસ્યરસનું રસિક

---

* શેક્સ્પીઅરની પૂર્વે ઇંગલાંડમાં પણ ક્વચિત્ આ પ્રકારની વિદૂષકની સ્થિતિ રંગભૂમિ ઉપર બધો ખેલ ચાલતા સુધી હતી. Tarleton નામના પ્રસિદ્ધ મસ્કરા વિશે ગ્વર્વાઇનસ કહેછે :—"Small, ugly, rather squinting, flat-nosed, he enlivened his hearers if he only showed his head on the stage, and spoke not a word; with the same words which in the lips of another would have been indifferent, he made the most melancholy laugh. But with this applause he committed an abuse which was inconsistent with true art. He and the fools of his time regarded the play in which they acted no otherwise than the court and the streets, where they could continue their part, which was unvarying. They remained on the stage not merely in certain scenes, but during the whole piece; they improvised their jests as occasion offered; they conversed, disputed, bantered with their hearers, and their hearers with them, and in these contests Tarleton was pre-eminent." આ અનિષ્ટ સ્થિતિ શેક્સ્પીઅરે સુધારી દીધી. (Gervinus, p. 95 જુવો.).

પ્રમાણમાં ને રસિક પ્રસંગે મિશ્રણ થાય. એ હેતુનો ઉપરના પ્રકારની સ્થિતિમાં વિક્ષેપ થતો.

ભવાઈમાં જૂઠણુ અથવા રંગલો વિદૂષકની ઉત્તમ ભાવનાને અધમાધમ કક્ષામાં આણી મૂકનારો છે. જ્હાં લગભગ આખા દેશમાં કાંઇને કાંઇ અશ્લીલતા હોયછે, ત્હાં આ જૂઠણને તો અશ્લીલતાના શિખર ઉપર ચઢેલો સર્વોપરિ ગુરુરૂપ જ જોઇયે છિયે. આમ છે ત્હાં ઉપર કહેલો ઉત્તમ રસિક હેતુ સિદ્ધ થવાનો પ્રશ્ન જ ક્યહાં રહ્યો ? કેટલાક વેશો બાદ કરતાં બાકી ઘણા ખરા વેશોમાં જૂઠણુ શિથિલ સંબન્ધે જોડાયલો રહી રંગભૂમિ ઉપર જ રહેછે. હેનો સ્વતન્ત્ર વેશ નથી. બધા વેશમાં એ પોતાનાં ટોળ ભેળેછે.

રાસધારીના ખેલોમાં કૃષ્ણનો બાળગોઠિયો લાક્ષો મનસુખો વિદૂષકની જગા કાંઇક ઠીક રીતે લેછે એમ હું ધારુંછું.

યૂરોપનાં નાટકોમાં શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોમાં તો Fool કેટલાંક નાટકોમાં આવેછે, જેમકે King Learમાં. અને હેનું લક્ષણ બાહ્ય દર્શને મૂર્ખ પણ ખરી રીતે સુજ્ઞ અને નાયકનો હિતચિન્તક અને વફાદાર મિત્ર એમ છે. બીજાં નાટકોમાં Foolનું સ્વતન્ત્ર પાત્ર દાખલ નથી હોતું ત્હાં બીજાં કોઇ કોઇ હાસ્યરસપર પાત્ર દાખલ કરી કરુણ રસની કાળી ઘટામા યોગ્ય વખતે કાંઇ વિનોદના ચમકારા કરી પ્રકાશ આપેછે; જેમકે મૅકબેથમા પોર્ટર (દરવાન), હૅમલેટમાં Grave-digger (ઘોર ખોદનાર),-વગેરે.

યૂરોપમાં આ Fool અથવા clown એ પાત્રની ઉત્પત્તિ Moralities અને Miracles નામના મધ્યકાળમાં અને તે પછી થતા ખેલોમાંના Devil અને હેનો સાથી Vice એ પાત્રોમાંથી થઈ જણાયછે. Sapience (જ્ઞાન) અને Justice (ન્યાય) વગેરે રૂપકથી કલ્પેલા ભાવરૂપ પાત્રોનો ભાર હલકો કરવા માટે એ પાત્રો યોજાયલા હતાં. હેમાં Viceનું મૂળ પ્રાચીન હતું, અને ઘણે ભાગે હેને Foolનો પ્હેરવેશ પ્હેરાવતા. રાજદરબારમાં અથવા અમીરોના

મહેલમાં એક મશ્કરો રાખવાના રિવાજ ઉપરથી Viceનો આ પ્હેરવેશ સૂચવાયો હતો. Viceનાં અનેક નામાન્તર હતાં;-Slight, Ambidexter, Sin, Fraud, Iniquity ઇત્યાદિ. પણ હેનું હમેશનું કર્તવ્ય એ હતું કે પ્રેક્ષક મંડળના લાભ તથા વિનોદને માટે હેના માલિક Devilને હેરાન કરવો અને ચીઢવવો. ક્રમે ક્રમે પછી એ ઘરના મશ્કરા જોડે ભળી ગયો અને અન્તે નાટકમાં વિદૂષક (Fool) રૂપે ટકી રહ્યો.

તામિલ નાટકમાં વિદૂષકને મળતો શબ્દ નથી પરંતુ હાલ હેને 'આહારયકરણ' કહેછે. લૌકિક શબ્દ 'થોપ્પઈ કુથડી' છે, હેનો અર્થ મ્હોટા પેટવાળો નાટકમાંનો નર્તક.

સિન્ધમાં નાટક વિદૂષક વિનાનાં ક્વચિત જ હોયછે. પ્રાચીન 'મશ્કરા' અને 'નાચા'ઓનું સ્થાન વિદૂષકે લીધુંછે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળથી સંસ્કૃત નાટક જેવો વિદૂષક દાખલ હાલના કાળ સુધી છે. પૈારાણિક અને પ્રાચીન ભારતના પ્રસંગોમાં નાટકો રચાયાં ત્હારે હેનો પ્રથમ સ્વીકાર થયો હતો. 'યાત્રા' નામનાં નાટકોમાં વિદૂષક દેખા દેતો હતો.

(નાટકના અભિનયનું કાલમાન)

નાટકનો અભિનય કેટલા સમય સુધી ચાલવો જોઇયે એ પ્રશ્ન ટૂંકામાં જોઈ લઇયે. ગ્રીક નાટક માટે Unity of Time—નાટકના વૃત્તાન્તની કાલ સંબન્ધે અવિચ્છિન્નતા—નાં નિયમને, લીધે એ નાટકો ટૂંકા વખતમાં જ સમાપ્ત થતાં હોવાં જોઇયે. ચીનમાં કેટલાંક નાટકો આઠ આઠ દિવસ સુધી ચાલતાં હતાં. જાપાનનાં નાટકોમાં જુદા જુદા નમૂનાના ખેલોનો સમાવેશ થાયછે અને તે સૂર્યોદયથી તે સૂર્યાસ્ત સુધી ચાલેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં કેટલાંક લાંબાં છે ને કેટલાંક યોગ્ય મર્યાદાવાળા લંબાણનાં છે. 'માલતીમાધવ' જેવું નાટક કંટાળો ઊપજે એટલું લાંબું ચાલવાનું હાલના સમયનાં અંગ્રેજી નાટકો રાતના ૮ થી ૧૧ વાગ્યા સુધી ચાલેછે. અને રસનું સ્વરૂપ સાચવવા માટે બહુ લંબાણ

અનિષ્ટ જ છે. પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર તેા એમ લંબાણ તેમ વધારે સંતેાષ એમ થયુંછે. નાટકની આ કસેાટીથી પરીક્ષા કરનારા લેાકેા તેા–"આ નાટક તેા કાંઇ કામનું નહિં. પૈસા છીનવી લીધા. બાર વાગતામાં તેા બંધ કરી દીધું." એમ ફરિયાદ કરનારા જ હેાયછે. જાણે કે ગુણનું માપ વખતના લંબાણથી જ થતું હેાય એમ આ પૈસાની દૃષ્ટિથી જ જોનારેા વર્ગ રસપરીક્ષા કરેછે. એ શેાચનીય છે. ભવાઇનેા ખેલ આખી રાત્ય ચાલેછે. "રાત્ય થેાડી ને વેસ ઘણા" એ કહેવત સુપ્રસિદ્ધ છે. એ જૂનેા પરિચય હજી પણ જનમંડળના ઉપરથી નથી ખસ્યેા એ પણ આ વૃત્તિનું કાંઇક કારણ હશે.

પ્રકરણ ૭ મું.

દૃશ્યસામગ્રી તથા પેાશાક.

હાલની રંગભૂમિમાં દૃશ્યસામગ્રી અને પેાશાક એ બે વસ્તુએ બહુ આકર્ષણનાં મૂળ છે. તેા હેનેા ઇતિહાસ તપાસિયે.

(પેાશાક) પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં ધર્મના સંબન્ધે પેાશાક તથા દૃશ્યસામગ્રી ઉપર અસર કરી હતી. નટનેા પેાશાક અસલના વખતમાં ડાયેાનીશિયન ઉત્સવાનુકૂલ. રંગબેરંગી વર્ણેાનેા, હતેા. નટને ખુલ્લા મેદાનમાં વેશ ભજવવાનેા હેાવાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના મ્હેાટા ભાગથી દૂર અંતરે રહેવાથી mask (કૃત્રિમ મુખ)નેા ઉપયેાગ શરૂ થયેા. હેના જુદા જુદા આકાર બહુ શ્રમથી બનાવતા અને જુદા જુદા પાત્રના સ્વરૂપને અનુરૂપ આકૃતિયેા અપાતી. Schlegel કહેછે* તે ઉપરથી

* Dramatic Art and Literature, p. 62.

જણાયછે કે એ mask તેમ જ કરુણરસ નાટક ભજવનાર નટની એકંદર આકૃતિ સુન્દર હશે, તેમ જ સ્વાભાવિક આકૃતિનું તદ્રૂપ અનુકરણ હેમાં સિદ્ધ થતું હતું. ગ્રીક નાટકમાં (કરુણરસ નાટકમાં) નટનું કદ ઊંચું કરવાને એક જાતના જાડા તળિયાના જોડા પ્હેરાવતા હતા. હેનું નામ *cothurnus* હતું. *Comedy* (સુખ પ્રધાન નાટક)માં નટ પાતળા તળિયાના જોડા પ્હેરતો. આ બંને પ્રકારના જોડા બેકસ દેવના ઉત્સવના અંગના પોશાકનો અવશેષ હતો. (Æschylus) ઈસ્કાઇલસે કરુણરસ નાટકના પોશાકમાં સુધારો કર્યો હતો, maskમાં પણ સુધારો કર્યો હતો, અને buskin નામના જોડા બનાવ્યા અને તેથી નટનું કદ ઊંચું થયું. આરમ્ભમાં થેસ્પિસે નટના મુખને રંગ લગાડીને વેશ ધારણ કરવાનો ક્રમ દાખલ કર્યો હતો. પછીથી mask દાખલ થયો.

પ્રાચીન ભારત નાટકમાં પોશાક વગેરેની યોગ્ય રચના હતી. તદ્રૂપ વેશ–making up–નો હુનર એ સમયમાં પૂર્ણતા પામ્યો હશે એમ 'પ્રિયદર્શિકા' નાટકમાંના એક સૂચન ઉપરથી જણાયછે. એ નાટકના ગર્ભાઙ્કમાં મનોરમા રાજાનો વેશ લેછે, તે હેવો તદ્રૂપ છે કે પાછળથી રાજા પોતે જ મનોરમાના સ્થાનમાં પેશી ગયો તે વાસવદત્તાને કે પ્રિયદર્શિકાને ખબર પડી નહિ. જોનાર મંડળની કલ્પનાશક્તિ ઉપર અનુચિત આધાર રાખી મનોરમાનો રાજા જેવો વેશ તદ્રૂપ જ છે એમ ઠરાવી લેવાની અપેક્ષા નહિં રખાતી હોય એમ માનતાં અનુમાન થાયછે કે અહિં તદ્રૂપવેશધારણ બહુ ચતુરાઈવાળું હશે.

ફ્રાન્સમાં ૧૬ મા સૈકામાં Catherine-de-Medici યે ઇટાલિયન 'બૅલેટ'ના ખેલ માટે પોશાક તથા દૃશ્યસામગ્રી ઉપર મનાય નહિં હેવી ભારે રકમો ખરચી હતી એમ જણાયછે. આથી લાગેછે કે તે સૈકામાં ત્હાં રંગભૂમિ ઉપર આ બાબત ઉપર બહુ ધ્યાન અપાયલું હશે.

ઇંગ્લાંડમાં ૧૬મા તથા ૧૭મા સૈકામાં Masque જે 'ઓપેરા' જેવા ખેલ હતા ત્હેમાં નટોના પોશાક ચિત્રવિચિત્ર ધારણ કરવામાં આવતા હતા.

આમ આરમ્ભમાં પોશાકનો અંશ બહુ સાધારણ હોઈ ક્રમે ક્રમે બહુ મહત્ત્વ પામવા લાગ્યો તે એટલે સૂધી કે હવેના સમયમાં ઇગ્લાંડ વગેરે દેશોની નટીઓના પોશાક તથા દાગીનાઓની કીંમત લખપતીઓના આંકડાએ અંકાયછે. આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકો-માં પોશાક દેખાવમાં અતિ ભભકબંધ તેમ કીમતી પણ હોયછે; દાગીના વગેરે કૃત્રિમ હોયછે. ૪૦–૫૦ વર્ષ ઉપરની નાટક મંડળી-ઓમાં તો કીમતને અંગે કૃત્રિમ પોશાક જ હતા.

(દૃશ્યસામગ્રી)

દૃશ્યસામગ્રીની તપાસ કરિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં દૃશ્યસામગ્રીની મૂળ કલ્પના સાદી હતી અને તે ખુલ્લા મેદાન-માં ખેલ ભજવવાને અનુકૂળ હતી. પરંતુ કાલક્રમે પડદાઓ ઉપર દૃશ્ય ચિત્રો ચીતરવાની કળા બહુ સારી રીતે ખેડાઈ; તેમ જ આકાશમાંથી દેવોને નીચે ઊતરતા દેખાડવાને અને મનુષ્યોને ઊંચે આકાશમાં ચઢાવવાને માટે ગ્રીક નાટકને જોઇતી મ્હોટી યોગ્યતાની યન્ત્રસામગ્રી પણ યોજવામાં આવી. આ સુધારો સોફોક્લીસે કર્યો હતો. હેના સમયની પૂર્વે scena અર્થાત્ રંગભૂમિની પાછળની ઊંચી ભીંતના સરશી, સ્તંભો અને હેના ઉપરની રાચની, ગૃહગારરચનાથી શિલ્પરચિત મુખભાગ ઊભો કરવામાં આવતો; તે મહેલ અથવા દેવાલયનું કામ સારતો, ત્હેની આગળ નાટકનો વૃત્તાન્ત થયેલો મનાતો. એ કાયમ scena ની આગળ ફેરવી શકાય હેવી લાકડાની દૃશ્ય સામગ્રી કેટલીક વખત ઉમેરવામાં આવતી; અથવા વણાટમાં અથવા ગૂંથણીથી ભરેલી આકૃતિયોવાળા પડદા એ ભીંત ઉપર લટકાવતા, તે નટોને માટે પશ્ચાદ્ભૂમિની જગાએ આવતા. હેને siparium કહેતા. સોફો-ક્લીસના વખતથી વધારે શ્રમસાધિત ચિત્રોવાળા પડદા વપરાવા.

લાવ્યા. સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવનો વેશ ધારણ કરનાર નટને અદ્ધર લટકાવવા માટે યંત્રોની યોજના હતી. (Deus-ex-machina એ રોમન વચન એ ઉપરથી થયેલુંછે). ગર્જના દર્શાવવા માટે ધાતુના ઘડાઓમાંથી પથરા ગગડાવનારું યન્ત્રસાધન હતું; તે ઘણું કરીને રંગભૂમિની નીચેની, ભૂત જેમાંથી નીકળતાં તે, ઓરડીમાં મૂકતા. આમ ગ્રીક નાટકગૃહની શૃંગારરચના ઘણે ભાગે શિલ્પકળાની હતી; પરંતુ ચિત્ર કાઢેલા દેખાવો પણ પ્રસંગે વપરાતા હતા. હેમની ચિત્રની પૂર્વાપરપ્રમાણ (perspective) યોજના રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમ પ્રકારની હતી.

પ્રાચીન રોમમાં હવે જઇયે. Pompeius Magnus પોમ્પીઅસ મેગ્નસે પોતાના નાટક ગૃહની શૃંગારરચનામાં નામાહ્કિત પુરુષોનાં પૂતળાં મૂક્યાં હતાં; તે ઘણી જ ઊંચી કીર્તિવાળા કલાવિધાયકોએ અસન્ત કાળજીથી ઘડેલાં હતાં.* રોમન લોકો ગ્રીક લોકો કરતાં વધારે શ્રમસાધિત દશ્યસામગ્રી તથા રંગરચનાનો ઉપયોગ કરતા હતા. સ્થલાંત્તરે ખસેડાય હેવી સામગ્રી ત્રણ પ્રકારની હેમની હતી:—

(૧) કરુણરસ નાટક માટે—જાહેર મકાનોનું અનુકરણ કરવા માટે સ્તમ્ભરચનાનું સંમુખ દશ્ય;

(૨) સુખપ્રધાન નાટકો માટે—બારી, છજાં વગેરે વાળાં ખાનગી ઘરોની રચના;

(૩)* Satyric નાટકો માટે—ગામડાંના દેખાવ માંહિ પર્વતો ગુફાઓ, અને ઝાડ.

* Pliny, Vol. 2, bk. 7, ch. 3, p. 136; by John Bostock (Translation).

* Satyr=એક જાતની વનદેવતા, હેનું સ્વરૂપ અડધું મનુષ્ય અને અડધું બકરાની આકૃતિનું; અને હેનાં લક્ષણ તોફાની હાસ્યવિલાસ અને કામાસક્તિ, હેવી કલ્પના રોમન કાળમાંની છે.

ઇંગ્લાંડમાં શેક્સ્પીઅરના કાળમાં અને તે અરસામાં દશ્ય-સામગ્રીની સ્થિતિ અતિશય સાદા સ્વરૂપમાં હતી. વધારેમાં વધારે પ્રયત્નની હદ એટલી જ હતી કે અમુક દેખાવની સૂચના થાય હેવી કેટલીક સ્થિર વસ્તુઓ રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવતા. કબરો, ખડક, નરકદ્વાર, દેવળનાં શિખર, દીવા-દાંડીઓ, ઝાડ, વગેરે પદાર્થો તેમ જ શહેરો, કિલ્લાની કાંગરાવાળી ભીંતો, વગેરે રંગભૂમિની સામગ્રીની યાદીઓમાં જોવામાં આવેછે. Revels-રમતગમતો-નાં તે સમયનાં વર્ણનો ઉપરથી જણાયછે કે રાજદ્વારે થતાં નાટકોમાં કૃત્રિમ ગર્જના તથા વીજળીના દેખાવોને માટે, વાદળાંમાંથી નીકળી આવતો સૂર્ય દર્શાવવા માટે, બળતા પર્વતો બતાવવા માટે, અને કપડાની કિલ્લાની કાગરિયાળી દિવાલ માટે યોજનાઓ હતી. કબરના ખાડા, ચોરબારણાં, સ્વર્ગમાંથી ઊતરવા ચઢવાના દેખાવ, વગેરે માટે પણ યોજનાઓ હતી.

(શેક્સ્પીઅરના સમયમાં અને તે અરસામાં દશ્ય-સામગ્રી)

ઇલિઝાબેથ રાણી ક્રિસ્ટમસ તથા Shove-tide ની વખતે જે જે મહેલમાં રહેતી ત્હાં ત્હાં કાચું નાટકગૃહ તૈયાર થતું. એ સર્વ યોજનાની દેખરેખ માટે એક મ્હોટો અધિકારી નીમાતો, હેને Master of the Revels કહેતા, હેની હાથ નીચે બે મદદગાર અમલદાર અને અનેક કારીગરો હતા. હેમનાં ખરચની નોંધો Revels Books વગેરે સરકારી કાગળપત્રોમાં રખાયલી બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાં છે. તે ઉપરથી રંગભૂમિ ઉપરની દશ્યસામગ્રી વગેરેની બહુ બહુ માહિતી મળેછે. ઈ. સ. ૧૫૭૪માં એક વિલક્ષણ વશિયતનામુ નીચે પ્રમાણે છેઃ—

* "To John Carow in his lyfe tyme not

---

* Fortnightly Review, June 1907, p. 1716; article on "Shakespearean Stage Scenery" by Charlotte Carmichael Stopes.

long before his death £ 6. And to his wyfe after his death, in full satisfaction for all the wares by him delivered........monsters, mountaynes, forrests, beasts, serpents, weapons,........moss,......flowers, ...nayles, hoopes, horse-tayles, dishes for devils eyes, heaven, hell, and the Devill, and all the Devils I should say but not all £ 12 14s."

આમ શેક્સ્પીઅરના સમયમા રાજ્દ્વાર આગળ થતા ખેલોમાં ભારે ખરચથી સાધેલી દશ્યરચના (અચલ) હતી, અને દશ્યસંચલન (scene-shifting) નો કાઇક આરમ્ભ થયો હતો, તો પણ જાહેર નાટકગૃહોમાં તો દશ્યસામગ્રીનું સ્વરૂપ ઘણે અંશે સાદું જ હતું. Henry V નામના શેક્સ્પીઅરના નાટકમાં પ્રત્યેક અંકના આરમ્ભમાં Prologue માં કિયું સ્થળ છે, કિયો દેખાવ કલ્પી લેવાનો છે, વગેરેની પ્રેક્ષકને વિનવણી કરવામાં આવેછે. અને પ્રથમ અંકના આરમ્ભમા Chorus કહેછે:—

"Let us..................
On your imaginary forces work......
Piece out our imperfections with your thoughts...
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth.
For't is your thoughts that now must deck our kings."

પરંતુ ૧૬ મા તથા ૧૭ મા સૈકામાં Masques નામના ખેલ થતા તેમા ઘણી યાન્ત્રિક ચાતુર્યવાળી અને દશ્યના પ્રભાવવાળી રચનાઓ થતી જણાયછે. તેમાંનાં ગીતોના શબ્દ Ben Johnson રચતો હતો અને Jones નામનો સુતાર દશ્યના ચમત્કાર યોજતો,

મ્હેમાં બહુ સંકુલ રચનાઓ આવતી, ભારે ખરચ થતું, ઘણો ભભકો આવતો, ભભકદાર મકાનો, ચિત્રો, વાદળાં, પર્વતો, વગેરે દેખાવ આવતા.

શેક્સ્પીઅરના પછીના સમયમાં રંગભૂમિ ઉપરની દૃશ્યરચના તો પૂર્વવત્ રહી હતી; એટલે કે જુદા જુદા દૃશ્યના ફેરફાર પરસ્પર સંબન્ધ વિના ઝડપથી એક પછી એક આવતા હતા. પરંતુ વૃત્તાન્તનું સ્થળ જણાવવાની સાદી અને અસલી રીતિ જતી રહીને વખતે વખતે વૃત્તાન્તના સ્થળને થોડી ઘણી અનુરૂપ દૃશ્યસામગ્રીનો ઉપયોગ શરૂ થયો હતો. શેક્સ્પીઅરના વખતમાં તો કરુણરસ નાટક વખત કાળા પડદા લટકાવતા; એક ઊંચું પાટિયું રાખતા તે ઉપર પ્રેક્ષકે પોતે ક્યહાં છે તે સમઝી લેવા માટે સ્થળનું નામ લખાતું. પરંતુ પોશાકની બાબતમાં વધારે સંભાળ અને ધ્યાન અપાતું. હાલના રસનિષ્પાદન સંબન્ધે ઊતરતા જમાનામાં જે બાબતમા અતિશય પ્રયત્ન ખરચીને દૃશ્ય તથા પોશાકની યોજનાઓ મ્હોટા પાયા ઉપર થાયછે તે બાબતમાં એ કાળની રંગભૂમિ ઉપર ઘટતી મર્યાદા સૂધી રંગરચના પ્હોચી હતી.

પ્રાચીન ભારત રંગભૂમિ ઉપર દૃશ્યરચના અતિશય સરળ અને જૂજ હશે,–કાંઇ પણ હશે તો, એમ અનુમાન બંધાયછે. 'જવનિકા' શબ્દ પડદા માટે વપરાયોછે; અને પડદાનો ઉપયોગ સાધારણ રૂપે થતો એ ખરું, પરંતુ હાલના જમાના જેટલી નહિં પણ જેવી પણ ગૂંચવણ ભરેલી દૃશ્યરચના તે કાળમાં ન્હોતી. એક અંકમાં અનેક પ્રવેશવિભાગ થાય હેવા વૃત્તાન્તો જોઇયે છિયે; પરંતુ ત્હેવા વિભાગ કરેલા હોતા નથી. તેથી—ઇંગ્લાંડમા શેક્સ્પીઅરના વખતમાં થતું તેમ–જુદા જુદા પ્રવેશોનું એક પછી એક દર્શન ઝડપથી અને દૃશ્યના ફેરફાર વિના (પડદાઓ બદલ્યા વિના જ) થતું, એમ અનુમાન થાયછે. ઝાડી બાગ, વૃક્ષ, પશુ પક્ષી વગેરેના પ્રદર્શન માટે શી ગોઠવણ હશે તે વિશે નિશ્ચિતતાથી ઠરાવ કરવા જેટલી પ્રમાણસામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ નથી.

ચીનમા ઉત્તર ભાગમાં નાટકો ખાનગી ઘરોમાં ભજવાયછે; અને દક્ષિણ ભાગમાં મ્હેલાઓમાં ઊભાં કરેલાં નાટકગૃહોમાં ભજવાયછે. તેથી એ દેશમાં મહત્ત્વની દશ્યશૃઙ્ગારરચના હોતી નથી.

જાપાનમાં ચીન કરતાં ચઢતા પ્રકારની દશ્યરચના તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ થાયછે.

જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર વાત કરીછે હેમાં એક દોરીમાં પરોવેલી કડીઓ વડે સરકતા પડદા ઉપરાંત કશી પણ દશ્યસામગ્રી ન્હોતી. માત્ર 'પ્રહ્લાદાખ્યાન' ભજવતાં નૃસિંહ થાંભલામાંથી નીકળ્યો તે બતાવવાને કૃત્રિમ થાંભલો કરેલો સ્મરણમાં આવેછે; અને 'ઇન્દ્રજિત્ આખ્યાન'નો ખેલ એક નાટકમંડળી કરતી હેમાં ઇન્દ્રજિતનું માથું રણસંગ્રામમાં કપાયા પછી ત્હાંથી ઊડીને હેની વહૂ સુલોચનાની આગળ પડેછે તે ખોળામાં લઈને સુલોચના બેઠી હેને હસવાને વીનવેછે એ અભિનય વખત એક યુક્તિ રચેલી યાદ છે. માટીનું બનાવેલું માથું પડદા પાછળથી કોઇ નાખતું; તે પોતાના ખોળામા લઈ સુલોચના શાલ ઓઢાડીને અંદર ઢાકી દેતી; પછી જમીન નીચે સુરંગદ્વારા ખાડાનું ર્હો કરેલું હેમા ઇન્દ્રજિત્ બનેલો નટ માત્ર ડોકું કાઢતો તે શાલ ખસેડી લીધા પછી જણાતું અને એ ખરું ડોકું હસતું. આ ઉપરાત કશી પણ યાન્ત્રિક યોજના કે પડદા ચિત્ર વગેરે રચનાઓ જોવામા આવતી ન્હોતી.

આ દિગ્દર્શનથી જણાશે કે પ્રાચીન કાળમા દશ્યરચના અતિશય સાદા પ્રકારની હોઈ ક્રમે ક્રમે હેની ખીલવણી થઈ, તે અંતે હાલના જમાનામાં યૂરોપમા અતિશય પ્રધાનપદ ભોગવી અણુઘટતું દબાણ અભિનયકલા ઉપર કરવા જાયછે; અને હેનું અનુકરણ અને હેની અસર આપણા દેશમાં પ્રવેશ પામ્યાછે; અને ભભકબંધ પોશાક, ચમત્કારજનક પડદા, દશ્યરચના, યાન્ત્રિક યોજના, વગેરેથી નાટકની સરસાઈનું માપ સાધારણ વર્ગમા તેમ જ કેટલાક કહેવાતા કેળવાયલા વર્ગમા થાયછે. અલબત, નટના અભિનયની એકંદર છાપનો આધાર

કેટલેક દરજ્જે બાહ્ય સામગ્રીની મદદ ઉપર રહે ખરો તે ભૂલવાનું નથી. પરંતુ નટનો પોશાક અને વૃત્તાન્તને અનુકૂળ દૃશ્યરચના હેની સાર્થકતા માત્ર દેશકાલને આધીન છે અને પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પનાશક્તિ કને કટલીક વાતો માની લેવાની માગણી કેટલે અંશે કરવી અને કેટલે અંશે નહિં તે જનસંપ્રદાયને તાબે હોઈ તેથી નિશ્ચિત થાયછે. અને નટની ખરેખરી કાર્યસિદ્ધિ તો પોતે પોતાની કલાથી જે સ્વરૂપાન્તર ઉત્પન્ન કરી સકે હેમાં જ સમાયલીછે. અને પોતાની પાસેનાં સાધનોનો ઉત્તમ ઉપયોગ કરનારી, તેમ જ એ સાધનો વડે સચોટ પરિણામ સાધવાની શક્તિ ધરાવનારી, બીજી કોઇ કલા અભિનયકલાની બરોબર નથી.

(ખાસ અભિનય-કલાનાં કેટલાંક અંગ.)

અભિનયનાં મુખ્ય અંગમાંનાં બે અંગ–અંગવિક્ષેપ (gesticulation) અને વદનાભિનય–હેની પ્રાચીન કાળમાં શી સ્થિતિ હતી તે જરાક જોઇયે. પ્રાચીન ગ્રીક નટ કનેથી જે અભિનયની અપેક્ષા રખાતી, તે હેની પછીના કાળના રોમન નટ કનેથી અપેક્ષા રખાતા અભિનયથી ભિન્ન પ્રકારના હતા; અને હાલના સમયમાં નાટ્યકલાને જે અભિનય પૂરા પાડવા પડેછે તેથી તો કેવળ ભિન્ન હતા; તથાપિ હેની માગણી ઓછી સખ્તાઈવાળા નિયમની ન્હોતી. Mask અને Buskin થી ગ્રીક નટનું કદ વધારે મ્હોટું જણાતું અને mask ને લીધે હેના દેખાવમાં અનુરૂપતા સધાતી અને અવાજમાં જોઈતું ધ્વનન આવતું તે ખરું; પરંતુ એ બાહ્ય સાધનથી બસ ન્હોતું થતું. હેની અભિનયનકલા માટે ગંભીરનાદી ભાષણ, સંલાપ, રસલલિત વચનો અંગવિક્ષેપ અને સંચલન, એ સર્વ બાબતોમાં નાટકની એકંદર અનુરૂપતાનો જરાક પણ ભંગ થતો ટાળવાનું કર્તવ્ય એ નટનું હતું. પણ વેશાદિકની સ્થિતિને પરિણામે વદનાભિનયનો પ્રસંગ જ અશક્ય હતો. તેમ તે બહુ ખેદનું કારણ

પણ ન્હોતું. Schlegel* બતાવેછે તેમ ગ્રીક નટને વિશે વદનની રેખાઓદ્વારના અભિનયનો લોપ તે ફ્રિયાદનું કારણ નથી; કેમકે પ્રેક્ષકમંડળ અને રંગભૂમિ વચ્ચે એટલું અંતર રહેતું કે વદનાભિનય (mask વગેરે ટળીને) શક્ય હોય તો પણ હેની છાપ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર પડી સકે જ નહિં.

આમ વદનાભિનય અશક્ય હતો; તેમ વળી અંગવિક્ષેપ પણ સ્થૂલ અને વિશાલ સ્વરૂપના જ થતા; સંચલન મન્દ, અને નટોની ગોઠવણ કઠણ; અને રંગભૂમિ ઉપરથી જે'ના ધ્વનિ પૂર્ણ રૂપે વિલુપ્ત થયા નથી તે અડધું ગાઈને બોલવાના જેવી રીતિની એકતાનતા મુખપઠનમા બહુ આવતી.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં 'હેમલેટ'માં હેમલેટ નટમંડળને સૂચનાઓ આપેછે તે ઉપરથી જણાયછે કે અંગવિક્ષેપની દૂષણયુક્ત વિચિત્રતા પ્રચલિત હતી ખરી; પરંતુ એ પ્રકારમાં દૂષણ મનાતું એ પણ ભૂલવાનું નથી. શેક્સ્પીઅરે ' હેમલેટ ' વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં પોતાના સમકાલીન નટોના અયોગ્ય અંગવિક્ષેપ વગેરે અભિનયદૂષણો વિશે અપ્રમત્તતાનાં વચન ગૂથ્યાંછે તે જ સૂચવેછે કે શેક્સ્પીઅરની અભિનયભાવના ઊંચા પ્રકારની હતી. પોતાના સમયથી હેણે સારી ભાવનાઓની સેવા શરૂ કરાવી હતી. (Gervinus, pp. 93–94 જુવો.) શેક્સ્પીઅરનાં નાટકની ઉત્તમતાનું પ્રતિબિમ્બ સબળ રીતે પાડનારો શેક્સ્પીઅરનો સમકાલીન અને મિત્ર બર્બેજ જેવો અનુપમ કલાવિધાયક નટ, તેમ જ હેના વખતના બીજા પ્રખ્યાત નટો, આ અભિનયનાં અંગ–અંગવિક્ષેપ અને વદનાભિનય–માં કે'વા રસતત્ત્વ સાચવનારા હતા તે+ જર્વાઇસનના ગ્રંથમાંથી જણાયછે.

---

* Dramatic Art and Literature, p. 60.

\+ Shakespear Commentaries, pp. 96-99.

પ્રાચીન ભારતમાં કલહકન્દલ નામનો નટ અભિનયકલા માટે પ્રખ્યાત થયેલો કહેવાયછે. આ કળામાં અંગવિક્ષેપ તથા વદનાભિનયની કીમત ઓછી નહિ હોય એમ માનવાને કારણ છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં સ્થળે સ્થળે નટોને કરેલાં સૂચનાવચનોમાં, નિર્વેદ, આનન્દ, ક્રોધ, વગેરે અનેક ભાવના અભિનય માટે સૂચનાઓ છે તે કલાવિધાનના અસ્તિત્વ વિના હોય એમ સંભવતું નથી. તેમ જ વધારે સ્પષ્ટ પ્રમાણ ભરતનાટયશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાંથી મળેછે. મસ્તક, આંખ્ય, નાક, ગાલ, ઓઠ, વદન, ગ્રીવા, વગેરેના અભિનયો એમાં બતાવ્યા છે તે કેટલાંક અંગને વિશે અશક્યવત્ જણાશે. પણ ખરેખરા કલાવિધાયકના અભિનયમાં એ સર્વે અંગોમાં કે'વી ચાતુર્યવાળી વિકૃતિયો સધાયછે તે વિચારતાં આ વર્ણન વ્યર્થ નથી. અભિનયમાં તથા નૃત્યમાં જુદી જુદી નરેહની ગતિયો, જુદા જુદા પાત્રની જુદી જુદી હીંડછા, નટ તથા નટીને પોતપોતાના વેશ ભજવવા માટે સૂચનાઓ, વગેરે એ ગ્રન્થમાં જડેછે.

અર્વાચીન યૂરોપમા અભિનયનાં આ અંગોની સ્થિતિ નટના કલાવિધાનપરત્વે સારીનરસી છે. મિસ એલન ટેરી અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સમર્થ કલાવિધાયકોમા એ અંગોની પૂર્ણ અને છતાં મર્યાદિત ખીલવણી થયેલીછે. આપણા અહિંની હાલની રંગભૂમિ ઉપર આ અભિનયાઙ્ગોને વિશે શોચનીય દશા છે. આ સર્વ કલાના વિભાગમાં ચર્ચાશે.

નાટકગૃહ.

હવે નાટકગૃહનો ઇતિહાસવિકાસ તપાસિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમ છેક આરમ્ભ ઈ. સ. પૂર્વે ૫૮૦ મા જણાયછે એ વખતમાં Susarion નામનો અનુકાર! ગ્રીસમા બધે મુસાફરી કરતો અને સ્થળે સ્થળે બધે લઈ જવાય હેવા એક ન્હાના નાટકતખ્તા ઉપરથી પોતાન જમાનાની મૂર્ખાઈ નો તથા દુર્ગુણોનો ઉપહાસ નકલો કરીને કરતો.*

* (Chambers' Encyclopoedia)

આ જૂનામાં જૂનું ચિહ્ન અને આદિસ્વરૂપ રંગભૂમિનું મળેછે. પછી ડાયોનીશિયન ઉત્સવોની વખતે તાત્કાલિક લાકડાની વેદિ ઉપર ખેલો થતા. ઈ. સ. પૂ. ૫૦૦ માં એક અકસ્માત્ થયો તેથી એથેન્સના લોકોએ કાયમનુ મકાન બાંધવાનું કર્યું. એ નગરમાંના મ્હોટા ડાયોનિશિયન નાટકગૃહમાં ત્રીસ હજાર (૩૦૦૦૦) માણુસો માય એટલી જગા હતી. હેમાં પ્રેક્ષક મંડળને બેસવાની જગા (Auditorium) તે Acropolis નામની ટેકરીની તળેટી ઉપરના એક ખડકમાંથી કોરી કાઢી હતી. ગ્રીક લોકો નાટકગૃહ કોરી કાઢવા માટે ટેકરીનો ઢોળાવ હમેશાં પસંદ કરતા. હાલમાં ઈંગ્લાંડમાં પ્રાચીન ગ્રીક નાટકગૃહના નમૂના ઉપર એક નાટકગૃહ ચાક્ની ટેકરીઓમાથી કોરી કાઢવામા આવેલું સહુની જાણમાં હશે.

ગ્રીક નાટકગૃહમાં Chorus ની વેદિની પાસે એક મેજ ઉપર નટને ઊભો કરતા. આ અતિ પ્રાચીન કાળની વાત છે. આગળ ઉપર જે રંગભૂમિનો ઓટલો દાખલ થયો ત્હેનો પૂર્વજ આ મેજ હતો; થેસ્પિસનું ગાડું પ્રથમ વપરાતુ એ વાત કલ્પિત છે. એ કલ્પનાનું મૂળ ઉપર કહેલા સુસેરિઓન (Susarion) ના ગાડા અને થેસ્પિસના મેજ બે વચ્ચે ઘોટાળો કરી નાખવામાં જણાયછે.

ઉપર કહેલા ડાયોનીશિયન નાટકગૃહના જેવાં અનેક નાટકગૃહો ગ્રીસમાં અને એશિયા માઇનોરમાં બંધાયા હતાં પણ કેટલેક ઠેકાણે નાટકના ખેલને બદલે લોકોની સભાઓ અને નૃત્યને માટે એ નાટકગૃહોનો ઉપયોગ થતો. ગ્રીસના મહાન્ કરુણરસ નાટકોના કર્તાઓએ રચેલાં નાટકો વાચતી વખત, પ્રકૃતિના ભવ્યદીપ્તિના દેખાવને વિશે હેમણે કરેલા જુસ્સાદાર સંબોધનો, અને એટિકના રક્ષકદેવોના પાલનકર સાંનિધ્ય વિશે ઉલ્લેખો ઉપર લક્ષ આપતાં ડાયોનીશિયન નાટકગૃહની ખાસ સ્થાનયોજના ભૂલવી ન જોઇયે; એ નાટકગૃહમાંથી એથેન્સનાં ઘણાંખરાં મુખ્ય દેવાલયો દૃષ્ટિયે પડતાં, હાઇમીથસ (Hymethus) પર્વતનો ઓજસ્વી દેખાવ જણાતો,

Egean (ઇજીયન) સમુદ્રનાં ભૂરાં જળ, અને સૅલેમિસ તથા એજીનાના બેટો નજરે પડતા. આ સંસ્થિતિની છાયા એ નાટકોનાં વૃત્તાન્તમાં વિલક્ષણ પ્રભાવ પૂરતી હતી.

નાટકગૃહનું પ્રથમનું મકાન ઈ. સ. પૂ. ૩૪૦ ના વર્ષ પ્હેલાં સંપૂર્ણ થયું ન્હોતું. એ નાટકગૃહની યોજનાની કાંઇક કલ્પના Lycia માં Myra માંના નાટકગૃહોની રચનાના વર્ણન ઉપરથી આવી સકશે. એ નાટકગૃહોમાં પ્રેક્ષકમંડળ માટે બેઠકો સમાનબિન્દુ ઉપરાઉપરી ચઢતી વર્તુલ પંક્તિયોમાં ગોઠવેલી હતી. હેને Cavea કહેતા. ઢાળ ઉપર અડધે રસ્તે એક ગોળ ફરતો માર્ગ હતો, હેને præcinctio કહેતા. પગથિયાની રચનાઓ વડે એ બેઠકોના ફાચરના આકારના વિભાગ પડતા. હેને cunei કહેતા. બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી હાર્યની પાછળ એક સ્તમ્ભમાળા હતી, હેની અંદર છતવાળો માર્ગ બનતો અને તે ઉપર એક બેઠક હતી. હાની પાછળની ભીંતમાં ગોખલાઓની હાર્યો હતી, અને કેટલીકવાર præcinctio ની આસપાસની નીચી ભીંતમાં હેવા ગોખલા રાખતા. આ ગોખલાઓમાં bronze ધાતુના મ્હોટા ઘડાની પંક્તિયો ગોઠવતા; રંગભૂમિ ઉપરના અવાજને ગ્રહી લઈને હેનું પ્રતિધ્વનન થાય એટલા માટે એ ગોઠવતા. એ ઘડાની રચના તીવ્ર કોમળ મળી બાર સૂર તથા તેરમો ટીપનો સૂર હેવા તેર સ્વરની શ્રેણિ (chromatic scale) ના સૂર મેળવીને કરેલી હતી.

ગ્રીક લોકોનાં નાટકગૃહો ઉપરથી ખુલ્લાં હતાં, અને હેમાં ખેલ દિવસે થતો. * Chorus નું સ્થળ રંગભૂમિની નીચે orchestra માં હતું; ઘણું ખરું એ (chorus) ગાયકમંડળ ત્હાં જ રહેતું અને ગીત ગાતી વખત ગમ્ભીર નૃત્ય કરતું. × એ orchestra થી ત્રણથી પાંચ ફુટ ઊંચી એક સાંકડી વેદિ હતી; હેને proscenium

* Schlegel, p. 53

× Schegel, p. 58

કહેતા ત્યાં પગથિયાં ઉપર થઈને orchestra
વેદિ તે રંગભૂમિ. હેનો મધ્ય ભાગ તે pulpitum
મુખ્ય નટો ઊભા રહેતા. રંગભૂમિની નીચે એક ઓરડી
પગથિયાથી જવાતું—તે માર્ગે ભૂતો પ્રવેશ કરતાં. રંગભૂમિને
ઊંચી ભીંત્ય હોતી, તે બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી પંક્તિ પાછળની
માળાની સપાટી સુધી પ્હોચતી. આ ભીંત્યને scena કહેતા.
ત્રણ દ્વાર રાખતા; ભીંત્યની પાછળ રહેલી નટોની વેશ
ઓરડીમાંથી રંગભૂમિ ઉપર એ દ્વારોમાંથી અવાતું. મુખ્ય
વચલા દ્વારમાંથી આવતા.

રોમન લોકોનાં નાટકગૃહો ગ્રીક નાટકગૃહોના નમૂના
લગભગ તદ્રૂપ નકલ કરીને રચેલા હતા. પરંતુ ગ્રીક નાટકગૃહર
orchestra અર્ધવર્તુલ કરતા વધારે ભાગ રોકતું, અને રોમ
લોકોએ તે બરોબર અર્ધવર્તુલ કર્યું હતું. એક નાટકગૃહ Pliny
ના કહેવા પ્રમાણે ૮૦૦૦૦ (હેંશી હજાર) માણસોનો સમાસ
થાય એવડું હતું. બીજાં બે નાટકગૃહોનું વર્ણન એ આપેછે, તે
ઈ. સ. પૂ. ૫૦ મા બંધાયાં હતા; હેવી રચના હતી કે એ બંને
એકેક મ્હોટા ખીલડા ઉપર ચક્ર ચક્ર ફરે, જેથી બંને મળીને એક
વર્તુલાકર નાટકગૃહ બને; સ્ववारमां બે જુદા ગૃહો તરીકે વપરાઈ
ત્રીજે પ્હોરે વર્તુલગૃહ તરીકે કામ આવે. પરંતુ આ વાત માનવામાં
આવતી નથી એમ કેટલાક કહેછે.

રોમનો કેટલેક ઠેકાણે બે નાટકગૃહો પાસે પાસે બાંધતા;
એકમાં ગ્રીક નાટકો અને બીજામાં રોમન નાટકો થતા. રોમના
રાજ્યમાં દરેક પ્રાન્તના મ્હોટા શહેરમાં ઓછામાં ઓછું એક
નાટકગૃહ હોતું. રોમન નાટકગૃહમાં orchestra માં chorus
હોતું રહેતું, પણ ‘ સેનેટરો ’ અને બીજા ઊંચા વર્ગના પુરુષો
બેસતા.

ઇટલીમાં ૧૬ મા સૈકામાં બાંધેલાં નાટકગૃહોનું અસ્તિત્વ જણાયામાં આવ્યુંછે.

ઈંગ્લાંડમાં મધ્યકાળમાં Miracle ના ખેલો, માંહિં ધાર્મિક વૃત્તાન્તો હોય હેવા, લોકપ્રિય હતા. હેને માટે ખાસ મકાનો બાંધેલાં ન્હોતાં, કેમકે એ ખેલ દેવળોમાં અથવા તાત્કાલિક મંડપોમાં થતા. ૧૬ મા સૈકામાં ધાર્મિક નાટકો ધીમે ધીમે ખસતાં ગયાં અને વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું. (ફ્રાન્સમાં ધાર્મિક નાટકનું વ્યાવહારિક નાટકમાં રૂપાન્તર એ કરતાં વ્હેલું થયું જણાયછે; ૧૪૬૭ ઈ. સ. ના શુમારમાં ફ્રાન્સમાં અડધું ધાર્મિક અને અડધું વ્યાવહારિક હેવું નાટકગૃહ હતું). ઈલિઝાબેથના વખતમાં તો વ્યાવહારિક નાટક તે અંગ્રેજી સાહિત્યનો મહત્ત્વનો ભાગ હતો. પરંતુ તે પૂર્વે વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું ત્હારે નાટકના ખેલ તંબૂમાં અથવા લાકડાના કાચા મંડપમાં થતા; અને તે બહુ હલકા વર્ગના સ્થળે સ્થળે ફરતા નટો ભજવતા. કાયમ મકાનો નાટકગૃહ માટેનાં એ સૈકાના આખર ભાગની પૂર્વે બંધાયાં હતાં.

પ્રથમ નાટકગૃહ ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં બર્બેજ નામના પ્રખ્યાત નટે બ્લૅકફ્રાયર્સના મઠના તળાયલા મકાનમાં બંધાવ્યું. તે પછી વળી બીજાં બે બંધાયાં, 'The Theatre' અને ' The Curtain ' એ નામનાં. પછી ઈ. સ. ૧૫૭૮ માં લંડનમાં બધાં મળી આઠ નાટકગૃહ થયાં; ઈ. સ. ૧૬૦૦ માં અગિયાર અને પ્હેલા જેમ્સ રાજાના વખતમાં લંડનમાં ૧૭ નાટકગૃહ થયાં; એટલી સંખ્યા તો ઈ. સ. ૧૮૭૭ માં પણ લંડનમાં નાટકગૃહોની ન્હોતી. બર્બેજનું નાટકગૃહ હુનાળામાં જ ઉપયોગી હતું અને દિવસે જ ખેલ થઈ સકે હેવું હતું. કેટલાક ખાનગી નાટકગૃહોમાં રાત્રિનો દેખાવ અથવા કાંઇ ગ્લાનિવાળો દેખાવ બતાવવો હોય ત્હારે બારીઓ બંધ કરી દઈ સૂર્યનો પ્રકાશ પેસવા દેતા ન્હોતા. શેક્સ્પીઅરના સમયમાં નાટકગૃહમાં રંગભૂમિ કિંડાણમાં જોડેલી અને

હેમાં ઉપરથી પડદા સરકીને નીચે પડાય- હેવી રચના ન્હોતી. હેના નટો તો જે proscenium (રંગભૂમિ) ઉપર ખેલ કરતા તે pit માં આગળ ધશી આવતો એટલો હતો, અને હેની બંને બાજુએ ખુલ્લી રહેતી. હેની પાછળ નટોનું ઘર—નટોનો ખંડ—રહેતો, ર્‌હેનાં બાયણામાં થઈને નટો પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ કરતા.

૧૬ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં કેટલાંક સ્થલાન્તર કરાય હેવાં નાટકગૃહો હતાં. ચેસ્ટરમાંનાં હેવાં નાટકગૃહોનું વર્ણન એક સ્થળે નીચે પ્રમાણે આપ્યુંછેઃ—

" દરેક નાટકમંડળીને પોતાનાં નાટકગૃહ હતાં—હેમાં એક ઊંચી પાલક હતી, તે ઉપર બે ઓરડીઓ, એક ઊંચી ને બીજી નીચી; એ ચાર પયડાં ઉપર ગોઠવતા. નીચેની ઓયડીમાં નટો વેશ પ્હેરતા; અને ઊંચેની ઓયડીમા ખેલ કરતા; તે ઉપરથી ખુલ્લી હોતી, એટલે બધા પ્રેક્ષકો હેમને જોઈ તથા સાંભળી સકે. દરેક મહેલ્લે મહેલ્લે ખેલ થતો. પ્રથમ Abbey Gates આગળ શરૂ કરતા; ત્હાં પ્રથમનો ખેલ પૂરો થાય એટલે એ નાટકગૃહને ગગડાવીને Mayor (નગરશેઠ) ની સંમુખ High Cross આગળ લઈ જતા; એ રીતે દરેક મહેલ્લા-માં ફેરવતા; એમ તે તે દિવસ માટે નક્કી કરેલા ખેલ બધાં નાટકગૃહો ભજવી જતાં, અને પછી બધા મહેલ્લાઓમાં એકી વખત ખેલ થતા. ઘણા લોકો તે જોવા મળતા. જે મહેલ્લાઓમાં ખેલ કરવાના હોય ત્હાં પણ પાલકો બાંધી રંગભૂમિ રચાતી.

પ્રાચીન ભરતખંડનાં નાટકગૃહો.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં રાજમહેલોના ખુલ્લા ચોકમાં નાટકો ભજવાતાં; વખતે સાર્વજનિક વિનોદ માટે નીમેલાં દિવાનખાનાંમાં પણ કોઇ વખતે ભજવાતાં હશે, અથવા તદ્દન ખુલ્લા મેદાનમાં. આ કારણથી નાટકનાં પુસ્તકોમાં સ્થલાન્તરની સૂચનાઓ મૂકાયલી જણાયછે; અને પાત્રજન રંગભૂમિ ઉપરને ઉપર જ, પ્રેક્ષકવર્ગની નજર આગળ જ, લાંબા પ્રયાણ કરતાં જણાય-

છે. એક ઠેકાણેથી બીજે ઠેકાણે ' પરિક્રમણ ' કરવાની સૂચનાઓ ઉપરથી આ જણાયછે. ક્વચિત્ દેવાલયોની સંમુખ પણ નાટક ભજવાતાં એમ લાગેછે. પરંતુ ખાસ નાટક માટે જ રચેલાં નાટકગૃહો હાલનાં ' થિએટરો ' ના જેવાં તો પ્રાચીન કાળમાં આપણા દેશમાં હોય એમ જણાતું નથી.

આમ ત્યારે નાટકગૃહોનો ઇતિહાસ ઈ. સ. પૂ. ૩જા સૈકાથી માંડીને છે એ ઉપરથી જણાશે કે નાટકો પ્રથમ મેદાનમાં અથવા સાદાં નાટકગૃહોમાં ભજવવાનું શરુ થયું ક્રમે ક્રમે ખાસ નાટકને અનુકૂળ રચનાવાળાં ગૃહો બંધાયાં; મધ્ય કાળમાં નાટકસાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનો પણ લોપ થયો; પાછું ૧૬ મા સૈકામાં નાટકસાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનું પુનરુત્થાન થયું; અને અંતે આ વીસમા સૈકામાં યુરોપમાં અત્યંત વિશિષ્ટ અને સાડમ્બર નેપથ્યોવાળાં નાટકગૃહો, અને તેના સ્વરૂપ અનુકરણવાળાં આપણા દેશમાં નાટકગૃહો બંધાયાં.



પ્રકરણું ૮ મું.

નાટકના આન્તર સ્વરૂપના પ્રકાર.

નાટકના આન્તર સ્વરૂપના કેટલાક જાણવા લાયક પ્રકાર હવે જોઇ જઇયે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોનાં તથા રોમન નાટકોનાં સ્વરૂપ હાલના નાટકોથી કેવળ ભિન્ન હતાં તે આપણે જોઈ ગયા છિયે.

નાટકના વૃતાન્ત.

તેમ જ મધ્ય કાળનાં Miracles, Mysteries ને Moralities વિશે પણ ઇશારો થઈ ચૂકયોછે. શેક્સ્પીઅરના સમયનાં નાટકો વિશે પણ ચર્ચા થઈ ગઇછે. જાણવા લાયક એક વિલક્ષણ પ્રકાર ચીનનાં નાટકોમાં હોયછે. પ્રત્યેક નાટકમાં મુખ્ય પાત્ર તે ગ્રંથકાર તેમ જ નાટકમાં ઉદ્દિષ્ટ પુરુષ કે સ્ત્રીને ઠેકાણે આવેછે. એ જ નાયક અથવા નાયિકા હોઈ chorus નું સ્થાન પણ એ જ લેછે. નાટકમાંના પદ્યના ભાગ, અથવા નીતિ અને ડહાપણનાં વચનો, અથવા ઇતિહાસ અથવા દંતકથામાંથી દૃષ્ટાન્તો આણેલાં હોય ત્હેના સ્મરણસૂચક વચનો,– એ પોતે જ ગાયછે. સંલાપમાંથી આ પદ્યો તથા વચનો ઉત્પન્ન થઈ સંલાપમાં વિવિધતા પ્રેરેછે અને ભભક તથા ઉન્નતતા હેમાં હોઈ સકે તેટલી હેમાં ઉમેરાયછે. ગાનાર પાત્ર તે વસ્તુવૃત્તાન્તમાં મુખ્ય પાત્ર હોવું જોઇયે, પરંતુ જનસમાજના કોઇ પણ વર્ગમાંથી પણ લેઈ સકાયછે. આ પાત્ર નાટકના વૃતાન્તક્રમમાં મરણ પામેછે, તો પછી હેની જગાએ બીજું પાત્ર ગાયછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકના આરમ્ભકાળમાં થેસ્પિસના સમયમાં નાટકમાંના સંલાપમાં બેકસ અથવા કોઇ બીજા દેવ અથવા મહાવીરના સંબન્ધી કલ્પિત કથા ચર્ચાતી.

ચીનમાં નાટકોમાં ઊંચા વર્ગના લોકોમાં તો ખાસ કરીને

નાટકનું સમાપન

લગ્ન ગોઠવનાર આડતિયા તરીકે ધંધો કરનારી સ્ત્રીઓ લગ્નની યોજના આણેછે. નાટકનાં વૃત્તાન્તની ગ્રન્થિ ઉકેલી સુખમય પરિણામ ઘણું કરીને હમેશાં કોઇ વરિષ્ઠ સરકારી અધિકારીના સાક્ષાત્ વચ્ચે પડવાથી સધાયછે. ચીનના રાજ્યના પિતૃત્વસ્વરૂપને આમ સંમાન આપવામાં આવેછે. રોમન deus ex machina નું આ ચીન દેશનું રૂપાન્તર છે. આ પરિણામ આવવાથી સ્વાભાવિક રીતે શહાનશાહના કીર્તિગાનમાં સંક્રમણ કરી સમાપન કરવાનો પ્રસંગ મળેછે; Tartuffના અન્ત ભાગમા ૧૪મા લુઇના કીર્તિ ગાનને મળતો આ પ્રકાર છે; અને ઉદ્દેશસ્વરૂપે હાલું જ કીર્તિગાન ઇલિઝાબેથના સમયમાં અનેક નાટકોમાં એ રાજકુમારિકાને સંબન્ધે ગૂંથાયલું જોવામાં આવેછે.

શેક્સ્પીઅરના સમયમા નાટકના સમાપન વખતે નટોએ ઘૂંટણિયે પડીને રાજ્ય કરનાર રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થના કરવાનો રિવાજ હતો. આ સાથે આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાંના સમાપનપ્રકાર સરખાવવાનું સહજ ઉપસ્થિત થાયછે. મુંબાઈ ઇલાકાનાં નાટકોમાં પણ નાટકને અન્તે વૃત્તાન્ત જોડે અતિ શિથિલ સંબન્ધ રાખીને સર્વપાત્રવર્ગ એકત્ર ઊભા રહી પ્રાર્થના અથવા હેવું ગીત સાથેલાગાં ગાયછે. પરંતુ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી ઉપર આશિષની પ્રાર્થના હેમાં નથી આવતી. કેટલીકવાર Epilogue અર્થાત્ ઉપસંહારક ગીતના રૂપમાં એ સંયુક્ત ગાયન આવેછે.

આ પ્રકારના અંતભાગના દેખાવથી જે દીપ્તિમય ચમત્કૃતિની અસર થાયછે તે છતા પણ નાટકસમાપનની રસદૃષ્ટિયે છાપ ઉલટી કથળી જાયછે એમ મ્હારું માનવું છે. નાટકના ખરા સમાપનથી જે પ્રેક્ષકનાં હૃદય ઉપર લાગણીઓની છાપ પડેલી હોયછે, તે અરસિક રીતે ઘસાઇને નવા જ અને નિરર્થક ઝળકતા ચમત્કારનું જ સામ્રાજ્ય એ હૃદયો ઉપર થાયછે. શેક્સ્પીઅરના સમયનાં

" મૈ રાજા હું ઇસ કામકા ઔર ઇન્દર મેરા નામ " એમ કહી ઇન્દ્રરાજા પોતાને રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં વાંત જાતે જ ઓળખાવેછે. હેમાં સબ્જપરી વગેરે પણ એમ કહેછે કે નહિં તે યાદ નથી. પરંતુ આ પ્રકારમાં નાટ્યરચનાની કલાના કક્કા ખખ્ખાનું અજ્ઞાન અને સાધારણ રસિકતાનો અભાવ સૂચવાયછે.

નાટકવૃત્તાન્ત પ્રેક્ષક વર્ગથી સમઝાવાના હેતુથી દાખલ કરેલો એક બીજો પ્રકાર આધુનિક ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના આદિકાળમાં નજરે પડેછે. એ નાટકો રચાયાં તે વખતે રંગભૂમિની સંસ્થા દાખલ થઈ ન્હોતી; તેથી પ્રેક્ષકવર્ગને સમઝણ પડવાનો હેતુ ભાવિ સ્થિતિના પૂર્વ સાધન રૂપે જ ગણવો પડશે. નાટક વાંચનારને પણ નાટકના સ્વરૂપને લીધે જ વૃત્તાન્તનું ઉદ્‌ઘાટન એકદમ ના થઈ સકવાને લીધે પણ આ હમણાં કહ્યું તે પ્રકાર આદરાતો હશે એમ લાગેછે. ' જયકુમારીવિજય '* વગેરે એ પ્રકારનાં નાટકોમાં પ્રથમના ભાગમાં સૂત્રધાર રંગભૂમિ ઉપર આવીને પ્રત્યેક અંકના વૃત્તાન્તનો વાર્તારૂપે સાર અતિવિસ્તારથી કહી સંભળાવેછે. નાટક-વૃત્તાન્તનું અર્થોદ્‌ઘાટન કરવાની આ રીતિથી, વૃત્તાન્ત અજ્ઞાન હોઈ ક્રમે ક્રમે યોગ્ય પૂર્વાપરપણામાં તથા પ્રમાણમાં વૃત્તાન્તના અવયવોનું દર્શન થવાથી જે કુતૂહલનો ચમત્કાર ઉત્પન્ન થાયછે તથા અર્થ પોતાની મેળે સોધી કાઢવાથી આનન્દ ઉત્પન્ન થાયછે તે સર્વને વિકાસસ્થાન જ નથી મળતું અને તેથી રસક્ષતિ થાયછે, એટલું જ નહિં, પણ પ્રેક્ષક અથવા વાચકની બુદ્ધિશક્તિને એક અણધાર્યું અપ-

---

* આ નાટકનો રચનાસમય ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી જણાયામાં છે.
["સાઠીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન" (ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં) રા. દહ્યાભાઈ દેરાસરીનું પ્રસિદ્ધ થયેલું જોતાં પૃષ્ઠ ૧૦૨ માં લખેલું જણાય-છે કે 'જયકુમારી વિજય' નાટક ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં શરૂ કરેલું કકડે કકડે 'બુદ્ધિપ્રકાશ' માં છપાતું હતું, તે પછી પુસ્તકના આકારમાં ઈ.સ. ૧૮૬૫ માં પડ્યું હતું. મૂળ 'જયકુમારીનો જય' એમ નામ હતું; પુસ્તક રૂપમાં એમ બદલ્યું હતું]

માન હેમાં સમાયલું લાગેછે; જાણે કે નાટકમાંથી જ વૃત્તાન્ત ઉકેલી કાઢવાની શક્તિ હેમનામાંથી કોઇનામાં પણ ના હોય એમ ભાસ થાયછે. અથવા તો નાટકના રચનારની પોતાની બુદ્ધિશક્તિની મન્દતાનું પ્રતિબિમ્બ પ્રેક્ષક તથા વાચક ઉપર આ રીતે પડાયછે એમ તો નહિં હોય? કેમકે માનસશાસ્ત્રનું એક સૂક્ષ્મ તત્ત્વ હેવું છે કે અનેક વાર સમઝાવનાર પોતાની બુદ્ધિના માપથી જ સમઝાવવાની વસ્તુના તન્તુઓને ચિન્તનદ્વારા ઉકેલેછે. અથવા તો એમ હશે કે નાટકની રચના જ હેવી હશે કે હેમાંનો વૃત્તાન્ત એ સૂત્રધારકૃત ભાષણની મદદ વિના સમઝાય નહિં હેવો અસ્પષ્ટ હશે? પરંતુ એ નાટકોનાં સ્વરૂપ જોતાં આ છેવટની કલ્પના તો ટકે એમ લાગતું નથી.

પરંતુ એટલું તો વસ્તુસ્થિત છે કે ઉપર કહેલાં નાટકોના જમાનામાં ગુજરાતી નાટક માટે રંગભૂમિનું અસ્તિત્વ જ ન્હોતું. માત્ર નાટક કોક કાળે ભજવાય તે વખત માટે આ અગમચેતીની સામગ્રી હતી. આ ઉદાહરણથી જોવાનું છે કે ભવિષ્યના ઇતિહાસ લખનારને માટે આ કેવી વિપથ જતું અનુમાન કરાવનારી સામગ્રી છે. વસ્તુસ્થિતિ ન જાણનાર એમ જ અનુમાન કરે કે એ કાળમાં નાટકો લખાયલા હતાં તો ભજવાતાં પણ હશે. સંસ્કૃત નાટકોને વિશે સ્થિતિ જુદી છે. હેમાં તો નાટકસાહિત્યના અસ્તિત્વ ઉપરાંત બીજાં અન્તર્ગત તેમ જ બાહ્ય પ્રમાણો રંગભૂમિના અસ્તિત્વનું સમર્થન કરનારાં છે; જે'વાં કે–સૂત્રધાર, પ્રવેશ, નિષ્ક્રમણ, જવનિકા, ઇત્યાદિ નાટકની અંદર જ અભિનયને અનુરૂપ સૂચન વગેરે; તેમ જ, નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થોનું અસ્તિત્વ, નટના વર્ગને વિશે, મનુ, શંખ, સંવર્ત, વગેરેના ગ્રન્થોમાં વચનો, ઇત્યાદિ. અર્થાત્ સંસ્કૃત કાળમાં નાટ્યકલા અને નાટકગ્રન્થો બંનેનું અસ્તિત્વ વસ્તુસ્થિત હતું; કાલક્રમે બંનેનો ક્ષય થતાં સ્વાભાવિક શક્યતાને લીધે જ નાટકકલાના અંશો પ્રગટ ના રહ્યા, પરંતુ નાટકગ્રન્થો તો ચાલ્યા આવ્યા. પછી નાટકનું પુનરુજ્જીવન આધુનિક સાહિત્યમાં થવાની વખતે નાટક-

રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થનાવાળાં સમાપનો વિશે પણ તેમ જ સમજવું. હેને બદલે નાટકના વૃત્તાન્તની અંદર જ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી સંબન્ધે રસિક સ્તુતિવચન ચાતુર્યથી ગૂંથી સકાય એમ છે; હેનું અતિ અનુપમ ઉદાહરણ શેક્સ્પીઅરના Midsummer Night's Dream નામના નાટકમાં ઓબેરોને પકને સંબોધીને કરેલા અલૌકિક ભાષણમાં અદ્‌ભુત કૌશલથી ગૂંથેલા, વિલક્ષણ પ્રતિભાથી ઘડેલા, ધ્વનિથી સૂચવાયલા ઈલાઝાબેથ રાણી વિશેના રસિક સૂક્ષ્મતા તથા ચારુતાવાળા સ્તુતિવચનમાં મળેછે.*

હેવી રચનાઓ વિરલ જ સંભવે, પરંતુ નાટકસમાપનમાં વસ્તુ સાથેની ગૂંથણીમાં શિથિલતા ના આવે એ યેાજના સંસ્કૃત નાટકોમાં જોવામાં આવેછે. હેમાં બધા નટોને એકઠા કરીને ગવડાવવાની ધામધૂમનો ખોટો લોભ નથી જણાતો. હેમાં તો સ્વાભાવિક રીતે સધાયલા સમાપનમાં માત્ર આશીર્વચનની પ્રાર્થના પોતાના હિત-સાધક મુનિજન વગેરે કોઇ પૂજ્ય પાત્ર કને નાયક માગેછે; પોતાના અથવા બહુધા જનસમાજ અને દેશના હિતાર્થની આશિષ માગેછે.

નાટકવૃત્તાન્તનો અભિનય કરવો એ જ મુખ્ય ઉદ્દેશ રંગભૂમિ ઉપર સર્વત્ર સર્વથા સચવાતો જણાતો નથી.

રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું સ્વરૂપ.

જાપાનમાં રંગભૂમિ ઉપર અપ્સરાઓ, રાક્ષસો, સંગીતનાટક, યુદ્ધ, પ્રહસન, અને હેવા અન્તરક્ક ટૂંકા ખેલો, એ સર્વમાથી અંગકસરતના ખેલોમાં અને ગુલાટો ખાનાર અને જાદુગરના ખેલમાં રસાઘાત વિના મેળમણ થાયછે. મુંબાઈમાં આજથી આશરે ત્રીસ વર્ષ ઉપર નર્મદ કવિયે ઊભી કરેલી નાટકમંડળીનું એ કવિકૃત 'દ્રૌપદીદર્શન' ભજવાતી વખતે અંકોની વચ્ચે અંગકસરતના ખેલ કરવામાં આવતા હતા.

---

* આ ધ્વનિ જર્વાઇનસે કુશળતાથી બતાવ્યોછે. જર્વાઇનસના Shakespear Commentaries પુસ્તકનું પૃ. ૧૬૧ જુવો.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં પણ અંકોની વચમાં હલકા પ્રકારના મસ્કરા–ભાંડના તમાશા અને ગાયન ચાલુ રાખવામાં આવતાં, અને નાટકના ખેલની પછી તૂરીવાદ્ય અને વાંસળીઓની સાથે એક હાસ્યરસનો ન્હાનો ખેલ કરવામાં આવતો.

આપણા મુંબાઈ ઇલાકામાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર નાટકને અંતે ફાર્સ જોડવાનો ચાલ હતો; અને હાલ એક રાત્રમાં બે ત્રણ નાટકો અથવા નાટકોના અંશ ભજવાયછે, એ ક્રમમાં પણ ઉપરના પ્રકારની રસક્ષતિ આવેછે.

નાટક વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ-સૂચન.

નાટક ભજવાય તે પ્રેક્ષક વર્ગથી પુરેપૂરું સમઝી સકવામાં અનેક પ્રકારની અડચણો નડેછે. પદ્યનો અથવા સંગીતનો ભાગ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાદિકને અભાવે પૂરો ગ્રહી સકાતો નથી; ગદ્યવચનો પણ અનેક વાર સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાતાં નથી; તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ બધો રંગભૂમિથી સરખે અંતરે હોતો નથી. વળી નાટકનું પુસ્તક પ્રથમ વાચેલું ના હોય ત્હારે ખાસ કરીને નાટકના વૃત્તાન્તનું ક્રમશઃ ઉદ્દ્ઘાટન થતાં વૃત્તાન્ત પૂર્ણરૂપે સર્વથી સમઝવો કઠણ પડેછે. કોણ કિયું પાત્ર છે તે પણ ગ્રહણ કરતે વિલમ્બ થાયછે. આ અને હાવાં અનેક કારણોથી નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન કરવાની જુદી જુદી યુક્તિઓ નાટકના ઇતિહાસમાં નજરે પડેછે. **ચીનના** નાટકમાં હાલમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર Bill of the play દ્વારા જે માહિતી મળેછે ત્હેનું કાર્ય બીજી જ રીતે સધાયછે. પાત્રવર્ગ વારંવાર આગ્રહથી પોતાનાં નામ અને વંશાવળી પ્રેક્ષકવર્ગ આગળ પ્રસિદ્ધ કર્યા કરેછે; અને નાટકના પુસ્તકનું કામ સારવા માટે વૃત્તાન્તમાં પાછળ શું શું બની ગયું ત્હેનું પુનઃ પુનઃ વર્ણન કરી જાયછે. હામાંના પ્રથમ પ્રકાર જેવું એક લક્ષણ મુંબાઈમાં આજથી ૩૦ વર્ષના શુમાર ઉપર શરૂ થયેલા 'ઇન્દ્રસભા' ના નાટકમાં જણાયછે.

ગ્રન્થોમાં પ્રવેશ નિષ્ક્રમણાદિ સૂચનવચનો તો પૂર્વકાળના નાટક-ગ્રન્થોમાંથી, નાટ્યકલાનો પુનરુદય થવા પ્હેલાં જ, મળી આવ્યાં, અને એ નમૂના ઉપર નાટકગ્રન્થો ગુજરાતીમાં પ્રથમ રચાયા. રંગભૂમિના પુનરુજ્જીવનની પૂર્વાપેક્ષાએ જ પ્રથમ નાટકસાહિત્યનું પુનરુજ્જીવન થયું. આ ક્રમ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને વિશે થયો નજરે પડેછે.

આ ધોરણથી જોતાં પ્રેમાનન્દનાં મનાવાયલાં નાટકો વિશે મ્હારી અન્ય પ્રસંગે સૂચવાયલી શંકાને એક પુષ્ટિ મળેછે. નાટ્ય વિના નાટકો બહુધા સંભવતાં નથી. અને પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટ્યના અસ્તિત્વની તરફ અનુમાન માટે કાંઇ પ્રમાણ નથી. તેથી પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટકગ્રન્થ હોવાનો સંભવ નથી. અર્વાચીન ગુર્જર સાહિત્યમા અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી; અર્થાત્ રંગભૂમિ વિના જ નાટકગ્રન્થો રચાયા હતા. પરતુ હેમાં બહુધા સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર જ હતાં, એટલે તેથી કશું બાધક બળ મળતુ નથી. 'જયકુમારીવિજય' નાટક વગેરે થોડાક અપૂર્વ નાટકો રચાયાં હતાં તે જોકે આરમ્ભમાં અભિનયવિષય બન્યાં ન્હોતાં, તથાપિ કાલક્રમે તે અભિનય પામ્યાં હતાં (કાન્તા નાટક વખતે અપવાદરૂપ હશે તથા બીજાં કોઇક મળશે), તેમ જ એ અભિનય પામ્યા ના છતાં હેમના સમયમા ગુર્જર નહિં પણ ઇતર રંગભૂમિ (અંગ્રેજી રંગભૂમિ) નમૂના માટે હતી અને ત્હેના અનુકરણરૂપ થનારી ગુર્જર રંગભૂમિની કાંઇક અપેક્ષાએ જ એ નાટકો રચાયલાં. આ મુદ્દો સ્વતંત્ર રીતે પૂર્ણ મળતો નથી, કેમકે સંસ્કૃત નાટકોનો નમૂનો નજર આગળ રાખીને રંગભૂમિને અભાવે પણ પ્રેમાનન્દને નાટક લખવાને વૃત્તિ થઇ સકી હોય. પરંતુ સંભવાસંભવનું તોલ કરવાનું છે. તેમ જ આ મુદ્દો સંશય માટેનાં બીજાં કારણોને માત્ર મદદ કરવાને માટે જ છે, પોતાની શક્તિની મર્યાદામાં. બીજું એક ધોરણ વાપરીને આ પ્રશ્ન-તપાસિયેઃ એ તો સંશયગ્રસ્ત વાત નથી કે પ્રેમાનન્દના કાળમાં'

નાટકસાહિત્યનું વિશાળ પુનરુજ્જીવન તો ન્હોતું જ થયું. પ્રેમાનન્દની પૂર્વે કે પછી વિસ્તીર્ણ નાટકસાહિત્ય જોવામાં આવતું નથી. તો માત્ર પ્રેમાનન્દ થોડાંક નાટકો લખીને પછી અન્ધકારમાં ઝબુકેલી વીજળી લુપ્ત થઈ જાય એ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તત્ત્વોને અનુરૂપ જણાતું નથી; જનસમાજના વિચારાદિકના ઇતિહાસનો સાહિત્ય જોડે જે સંબન્ધ ગૂઢરૂપનો છે તે વિચારતાં સંભવતું નથી. સાહિત્યનાં પુનરુજ્જીવન પ્રજાજીવન જોડે અતિ અદ્ભુત સૂક્ષ્મતાનો સંબન્ધ રાખેછે; પ્રજાજીવનનું પ્રતિબિમ્બ હેવાં પુનરુજ્જીવનમાં જણાયછે. આ તત્ત્વ જોતાં માત્ર એકાદ નાટકકાર ઉદ્ભવીને અટકી પડે, બીજા એ માર્ગ સ્વીકારનારા ન ઉદ્ભવે, એ સંભવિત નથી. સાહિત્યનો કોઇ પણ પ્રદેશ–કવિતા, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન સર્વ કોઇ પ્રદેશ–એ જીવનનિયમને વશ છે; જેથી એક ગ્રન્થકાર–યુગ આંકનારો ગ્રન્થકાર–ઉત્પન્ન થવાની સાથે સાથે અનેક હેના અનુકારક, હેની ભાવનાથી પ્રેરિત ભાવનાવાળા, વગેરે લેખકોની રચનાઓ પ્રગટ થાયછે, અને એથી કરીને હેના સર્વ લેખ અને મુખ્ય લેખ પણ તે તે કાળની ભાવનાનું પ્રતિબિમ્બ બનેછે. પ્રેમાનન્દનાં નાટક જો વાસ્તવિક હેનાં હોય તો હેના સમયમાં આ પ્રકારના કાલભાવનાના પ્રતિબિમ્બની, અર્થાત્, વિસ્તીર્ણ નાટકપુનરુજ્જીવનની, અપેક્ષા રખાય. પરંતુ તેમ તો જણાતું નથી. આ કારણ પણ એ નાટકો તરફ સંશયનો કટાક્ષ નાખવાની પ્રેરણા કરે એમ છે. આધુનિક ગુજરાતી નાટકોનો આરમ્ભ થતાં સાહિત્યમા એ યુગનિર્માણ થયું જણાયછે; સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તરો, પછી સ્વકૃત નાટકો, વગેરે પરંપરા ઉદ્ભવ પામી. એ ખરું કે હાલ નાટકોના શિષ્ટ ગ્રન્થ ગણતર જ છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર અનેક સારાં ખોટાં નાટકો ભજવાયછે તે વસ્તુસ્થિત છે, તેથી નાટકસાહિત્યનો–એ નાટકો અસાર ગમે તો હોઇને પણ—પુનરુદય આ પાછલાં ચાળીસ વર્ષથી થયો ગણવાને બાધ આવે એમ નથી. પ્રેમાનન્દના કાળ વિશે એ રીતે કહી સકાય એમ નથી.

પરંતુ જરાક વિષયાન્તરતા થઈ. સૂત્રધાર આરમ્ભમાં નાટકવૃત્તાન્તનું વાર્તારૂપે વર્ણન કરી જાય એ નાટકવૃત્તાન્તના સ્વરૂપસૂચનનો પ્રકાર આપણે જોયો. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં chorus કેટલેક ભાગે નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ સૂચવતું હતું તે પણ ધ્યાન અહિં નોંધવા જેવી છે. તેમ જ, જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગીતો ગાતું તે પણ નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપનિદર્શન કરતાં; પરંતુ હેમાં ફેર એટલો છે કે એ ગીતોથી પ્રેક્ષકવર્ગને અર્થબોધ માટે મદદ ના મળતી; પદ્ય હોવાને લીધે તે સમજતે વાર લાગે; અને ઉલટો ક્રમ એ થતો કે એ ગીતનું અર્થનિરૂપણ પાત્રવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરીને કરતો.

સંસ્કૃત નાટકોમાં વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપકથન કરવા માટે કશી યોજના જણાતી નથી. હેમાં તો ઉલટું હેની રચનામાં સંસ્કૃત તથા પ્રાકૃત બે ભાષાઓનું મિશ્રણ હોવાને લીધે પ્રેક્ષકમંડળમાંથી સામાન્ય વર્ગને, વાર્તાઓ તથા પુરાણકથાઓનું સામાન્ય જ્ઞાન પૂર્વથી જ હોવાને લીધે વૃત્તાન્તનો ક્રમ થોડો ઘણો જે સમઝાય તે બાદ કરતાં, બાકીનો સંસ્કૃત ભાગ તો સમઝાવો કઠણ જ હોવો જોઇયે. આ સ્વરૂપની વ્યંગનાની પૂર્તિ કરવા માટે સંસ્કૃત નાટકમાં કશો પ્રયત્ન જણાતો નથી. હાનું પરિણામ સારું એ નીવડ્યું કે સંસ્કૃત નાટકે-બીજી ભાષાઓનાં નાટકોની પેઠે-સામાન્ય વર્ગને પ્રસન્ન કરવાના ખોટા લોભને વશ ના થઈને હેમની ઉતરતી રુચિયોની હલકી સેવા કરનારા પ્રકાર પોતાનામાં દાખલ કર્યાં નહિં. તેમ જ, એ નાટકોના આખા પ્રેક્ષકમંડળમાં, એક ન્હાનું આન્તર પ્રેક્ષકમંડળ-અર્થાત્, સંસ્કૃત ભાગ પણ સમજનારું વિદ્વાન્ મંડળ-હોવાને લીધે, એ નાટકને માટે ઊંચી કસાયલી અને સુરુચિયુક્ત બુદ્ધિયો જ ર્‌હેમાં પ્રવેશ કરી શકે હેવાં રસતત્ત્વનાં ઊંચાં ધોરણોનો જ આદર આ નાટકની કલામાં થયો, અને ભરતખંડના રસપરીક્ષકોએ હેવાં જ ઊંચાં ધોરણોની અપેક્ષા રાખી. આમ સંસ્કૃત નાટકનું ઊંચું

રસસ્વરૂપ સચવાઈ રહ્યુ ×

આધુનિક ગુર્જર રગભૂમિમા "નાટકના ગાયનોની ચોપડીઓ" ની અદ્દ્ભુત મંસ્થા આ અર્થનિદર્શનની સેવા બજાવેછે. પ્રેક્ષક મ ડળમાથી અર્ધશિક્ષિત વર્ગને માટે આ ચોપડિયોની ઉત્પત્તિ થઈ જણાયછે તો ફકત સાભળીને ગીતોનો અર્થ સમઝાય નહિ માટે આ યોજના થઈ હશે પરતુ આ યોજનાથી કે'વા અનર્થ થયાછે તે સર્વ ખરા રસિક જનથી અજાણ્યુ નથી રસિક કલાના તત્ત્વોનો સર્વથા અનાદર હેમા સમાયલોછે, જે વખત રગભૂમિ ઉપર ગીત ગવાયછે અને અભિનય થાયછે તે વખત એ અભિનયના કનામય અંશો નયનનો અને શ્રવણનો ઉપયોગ કરીને સમઝવા અને આસ્વાદવાને બદલે પ્રેક્ષકમ ડળનું ધ્યાન, નજર, સર્વ એ ગાયનોની ચોપડીમા જ પરોવાયછે, અથવા તો એ ચોપડી અને રગભૂમિ વચ્ચે વ્હેચાઈ જઈને પણ રસાસ્વાદનમા ભગ પડેછે, તેમ જ માત્ર ગીતોને જ મહત્ત્વ અપાઈ ગદ્ય ભાગનો અનાદર થાયછે અને હેમાના વૃત્તાન્ત તથા અભિનયમા કલાની અપેક્ષા રખાતી નથી પરતુ એટલું કહેવુ પડેછે કે રગભૂમિ ઉપર ખરી અભિનય કલા જોવામાં આવતી નથી એટલે ઉપરની ખામી પૂર્ણ બળમા જણાઈ આવતી નથી પરતુ સામાન્ય ધોરણ જોતા એ દોષ ગણુ તરીમા ગણવાનો તો છે જ પરતુ આટલી ખામીથી જ વાત અટકતી નથી આ 'ગાયનોની ચોપડી" તે સ્પષ્ટ રીતે મ્હોટુ નડતર અને પીડારૂપ થઈ પડેછે, સુજ્ઞવર્ગની સુરુચિને પીડારૂપ થઈ પડેછે કેમકે પ્રેક્ષક મ ડળમાથી ઘણા અર્ધશિક્ષિત જનો—સરમા રહીને કે

× આ ટીકા જે વખત સસ્કૃત ભાષા તે લોકભાષા મટી ગઈ હતી તે કાળને લાગૂ પડેછે અને આપણી જાણમા આવેલા સસ્કૃત નાટકો હેવા કાળના જ છે જેનામા જૂનુ જાણીતું નાટક—મૃચ્છકટિક ઈસ ના ૧ લા અથવા ૨ જા સૈકાનું છે અને સસ્કૃત ભાષા ઈસ પૂર્વે ૩૦૦ વર્ષના શુમારમા લોકભાષા મટી ગયેલી હતી ઈસ પૂર્વે ૩ જા સૈકામા સસ્કૃત નાટકો ભજવાતા એ વાત જુદી છે એ સમયના નાટકો આપણને મળી આવ્યા નથી

બેસુરા થઈને અને બહુધા બેસુરાં થઈને જનવર્ગની સાથે (બહુ મ્હોટા અવાજે નહિં, પણ નડતર થાય એટલા સંભળાય હેવા અવાજે) એ ગીતો 'ગાવા' અથવા ખરૂં કહિયે તો આરડવા મંડી જાયછે, અને રુચિયુક્ત શ્રવણોને કર્કશ ક્ષોભ પમાડેછે. આ અર્ધશિક્ષિત વર્ગને, અભિનયકલાનાં તત્ત્વો તો કોરાણે રહ્યાં, પણ નાટકના સારસ્યની પણ હેવી અજ્ઞાનતા છે કે હેમાંના કેટલાકને મ્હેં એમ ફરિયાદ કરતા સાંભળ્યાછે કે–" અરે ! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે. "–જાણે કે જે નાટક એક વાર ભજવાયું તે ફરી ભજવાતાં હેમાં બીજાં ગીતો આવવાં જોઇયે. આથી વધારે શોચનીય દશા શી ?

પ્રકરણ ૯ મું.

(નાટકના ઉદ્દેશ.)

નાટકો નીતિમય અને લોકપ્રિય હતાં અને છે કે કેમ તે પ્રાચીનથી અર્વાચીન કાળ સૂધીના ઇતિહાસદર્શનમાં તપાશિયે.

નાટકની સસ્થાનો નીતિ હારે સંબન્ધ.

ચીનમા કલ્પનારૂપમા તો નાટક નીતિમય જ હોવાં જોઇયે; ઉદ્દેશ અને સ્વરૂપમાં ચીનનાં નાટક જેવા ઊંચા પ્રકારનાં કોઇ પણ નાટક ના હોવાં જોઇયે; હેવો નિયમ છે કે દરેક નાટકની અંદર નીતિમય સાર અને સારો અર્થ હોવો જોઇયે. રાજ્યના પીનલ કોડ (અપરાધશાસનશાસ્ત્ર) ની એક કલમ પ્રમાણે ચીનના પ્રત્યેક નાટકકાર ઉપર સદાચારપર ઉદ્દેશ રાખવાની ફરજ રખાયછે; અને જે લોકો અનાચારપરાયણ નાટકો લખે તેઓના મરણ પછી જ્હાં સૂધી હેમનાં નાટકો ભજવાય ત્હાં સૂધી હેમને નરકયંત્રણા ભોગવી પાપમોચન મેળવવું પડવાનું એમ ઠરાવ છે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિમાં

વ્યવહાર જોતાં ચીનનાં નાટક આ ઊંચી ભાવનાને પ્હોચતાં નથી. દસહજાર નાટકકારો છે ત્હેમાંથી એક પણ હેવો નથી કે જે'ની પ્રવૃત્તિ સદ્બોધ અને નીતિતત્ત્વને અનુસરણ વડે મનુષ્યની કેળવણી પૂર્ણ કરવા તરફ હોય.*

જાપાનમાં નાટકો કેટલાંક ઘરસંસારના અતિ વાસ્તવિક વૃત્તાન્તો ચર્ચનારાં હોયછે; અને બહુવાર એ અસભ્ય હોયછે. પરંતુ વિવાહિત સ્ત્રીને સંબન્ધે દુરાચારનો વિષય હેમાં આવતો નથી.

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં દુરાચારને ઉત્તેજન આપનારા વૃત્તાન્ત નથી જણાતા. પરંતુ શૃઙ્ગાર રસની કેટલીક વખત સભ્યતાની હદ ઓળંગનારી ભરતી જોવામાં આવેછે. તે કાળની જનસમાજની સ્થિતિ અને વિચારાદિકના દૃષ્ટિબિન્દુથી હેમાં અયોગ્યતા નહિં મનાતી હોય. પરંતુ ઇતર કાવ્યો જેવી અમર્યાદા નાટકોમાં જણાતી નથી. તેમ જ નાટકના વૃત્તાન્તોમાં પણ તે કાળના રિવાજ પ્રમાણે અનીતિના પ્રકાર ન્હોતા દાખલ થતા. રાજાઓ અનેક રાણીઓ કરતા તેથી નાટકના નાયકભૂત રાજાઓના પ્રથમની રાણીને મૂકી બીજી નાટકની નાયિકા જોડેના પ્રેમમાં લોકમતને કાંઇ ક્ષોભક લાગતું નહિં. તેમ જ ગણિકાવર્ગની પદવી તે સમયમાં હલકી ન્હોતી તેથી 'મૃચ્છકટિક'ની નાયિકા એ વર્ગમાંથી લીધીછે તે પણ નીતિબુદ્ધિને બાધક લોકમતે ન્હોતું.

અંગ્રેજી નાટકોમાં શેકસ્પીઅરના કાળમા કેટલીક અસભ્ય અમર્યાદા જોવામાં આવેછે. હેનું એક કારણ એ કાળની સામાજિક શિથિલ-

* ઈ.સ. ના ૧૪ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં એક Pi-Pa-Ki નામનું નાટક રચાયું હતું તે સમયમાં નાટકની અંદર અનીતિમય પ્રકારો પ્રચલિત હતા તે તરફ તિરસ્કાર ઉત્પન્ન કરી સુમાર્ગ તરફ જનમંડળને દોરવાના હેતુથી એ નાટક રચાયું હતું. એ નાટક છેક ૧૮ સૈકા સુધી ભજવાયે ગયુંછે. એ સૈકામાં એ નીતિનું સ્મરણસ્તંભરૂપ અને નાટકકલાના ઉત્તમ નમૂનારૂપ એ નાટક ગણાતું. પરંતુ રંગભૂમિની વસ્તુસ્થિતિ તો ચીનમાં ઉપર કહ્યા પ્રમાણે જ રહી.

તામાં મળેછે, તેમ બીજું કારણ એ કે સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ ન્હોતી તેથી પુરુષ પુરુષ વચ્ચે (સ્ત્રીવેશધારી પુરુષ જોડે) અમર્યાદિત ભાષણાદિકમાં સંકોચ ઓછો રહેતો. કાલક્રમે અંગ્રેજી નાટકોમાં સભ્યતાનો પ્રવેશ થવા માંડ્યો જણાયછે. આધુનિક નાટકની સ્થિતિ તો સુવિદિત છે.

હાલમાં ગુજરાતી નાટકોમાં અસભ્યતાને સ્થાન ઘણે ભાગે મળ્યું નથી. છતાં કેટલાંએક નાટકોમાં નીતિનો બોધ સ્પષ્ટ રૂપે ઉદ્દિષ્ટ છતાં નાટકની સંસ્થાનું નીતિ અને સભ્યતાપરત્વે ધોરણ હજી ઊંચું જોઇયે એમ લાગેછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો–કરુણરસ નાટકો–જોવાને સ્ત્રીઓને મનાઈ ન્હોતી. એ જોવાને સ્ત્રીઓ બેઠકોની ઊંચી પંક્તિમાં સ્વતન્ત્ર જગા રાખેલી ત્હાં બેસતી. પાછળના સમયમાં એથેન્સની મુખ્ય ધર્માધિકારિણીઓ નાટકગૃહમાં અગ્રભાગની પંક્તિમાં આરસના સિંહાસન ઉપર બેસતી. આ સર્વ ઉપરથી–તેમ જ ગ્રીક નાટકની ઉત્પત્તિ ધાર્મિક વિધિમાંથી થઈ હોવાથી–પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની પદવી–નીતિ તથા સભ્યતાને સંબન્ધે–ઊંચી હોવાનું અનુમાન થઈ સકશે.

પરંતુ નાટકના નીતિમયપણાનો ઉત્તર પૂર્ણ રૂપે આપતાં એ ભૂલવાનું નથી કે પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં–અનેક કારણોને લીધે–નાટકગૃહનો આશ્રય કરવાની વિરુદ્ધ અનેક નિષેધવચનો જોવામાં આવેછે. યૂરોપમાં એ નિષેધ નીતિના ધોરણને લીધે તેમ જ કેટલીક વાર રાજકીય કારણોને લીધે પણ હતા. હાલ પણ પાદરી લોકો નાટકની વિરુદ્ધ જ જણાયછે; અને તે માટે કેટલાંક વજનદાર કારણો બતાવેછે.

આપણા દેશમાં બૌદ્ધકાળમાં નાટકને વિશે પ્રતિબન્ધ હતો તે સુવિદિત છે. અને સ્મૃતિકારોનાં વચનો નટના ધંધાને હલકો પાડનારાં જોવામાં આવેછે. એ આ સમયની સાર્વદેશિક સ્વતન્ત્રતાનું એક લક્ષણ છે.

પરંતુ રંગભૂમિની અસર જનમંડળ ઉપર સર્વથા ઉત્તમ પ્રકારની સદાચારપરાયણ, અને ભાવનાને ઉત્તમ કરનારી, થવા માટે કેટલાક ઉપાયોની યેાજના ઇષ્ટ છે હેમાં શક નહિં. એ યેાજનાનાં મુખ્ય અંગ-(૧) રાજ્ય તરફથી મર્યાદિત નિયમન; (૨) સામાજિક નૈતિક ધેારણની ઉન્નતિ, અને (૩) ધાર્મિક ઉન્નતિ, એટલાં છે એમ હું માનું છું.

નટવર્ગની જનસમાજમાં પદવી.

પ્રાચીન કાળથી આજસુધી નટવર્ગની સમાજમાં પદવી, સત્કાર તથા સંમાન કે'વાં હતાં તે જોઇએ. પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ધર્મકાર્યમાં હોવાથી, તથા હેને સામાજિક મહત્ત્વ આપતા હતા તેથી, નટનેા ધંધેા ઘણેા સંમાનપાત્ર ગણાતેા. ગ્રીક નટો ઍથેન્સના સ્વતન્ત્ર નગરવાસીના હક ભેાગવતા હતા અને કેટલીક વાર રાજ્યની નેાકરીમાં (નટભિન્ન અધિકારમાં) નિયુક્ત થતા હતા. આગળ જતાં કરુણરસ નાટકે ઍલેકઝાંડ્રિયા તરફ સંક્રમણ કર્યું અને બીજા સુધરેલા પ્રદેશેામાં હેનેા ફેલાવ થયેા. તે વખતમાં નટની મંડળીઓને જુદા જુદા ખાસ હક પ્રાપ્ત થયા હતા, અને એક મંડળીને તેા કીમતી વૃત્તિયેા નીમાઈ હતી. ગ્રીક નટો આગળ જતાં સાહિત્યની સુરુચિયુક્ત કેળવણીના પ્રવર્તાવનારા થયા હતા.

રેામન સમયમાં નટવર્ગની ભરતી દક્ષિણ ઇટલી અથવા ગ્રીસમાંના ગુલામેામાંથી કરવામાં આવતી. હેમાંના ઘણા પૈસા આપીને પેાતાની સ્વતન્ત્રતા ખરીદ કરતા અને માન તથા ધન સંપાદન કરતા. પરંતુ× સલા અને સીઝર જેવા મ્હોટા પુરુષેા તરફથી આશ્રય મળવા છતાં, નટનેા ધંધેા નગરવાસીના હકને અયેાગ્યતા આપનારેા ગણાતેા હતેા.

ઇંગ્લાંડમાં ઇલિઝાબેથ તથા જેમ્સના સમયમાં આરમ્ભકાળમાં

× સલાએ Rosaius ને Knight બનાવ્યેા હતેા.

નટનો ધંધો બહુ સામાજિક સંમાનપાત્ર ગણાતો ન્હોતો. પ્રથમ નાટ્યનો વિનોદ નિર્દોષ અને અસંસ્કારી આકારમાં કારીગર લોકોમાં પોતાના જ આનન્દ માટે નિયંત્રિત હતો; ઉમરાવોના વિનોદ માટે હેમની આગળ હેમના નોકરો નાટક ભજવતા; રાજદ્વારના અધિકારીઓ રાણીની સંમુખ અથવા પોતાના બરોબરિયાના ખાસ મંડળમાં નાટકના ખેલ કરતા; સેંટ પોલના દેવળમાંના ગાયકગણ અથવા રાજદરબારી દેવળનાં છોકરાં રાજમંડળ આગળ અભિનય કરતાં;—આ સર્વેનું રૂપાન્તર થઈ જનસમાજમાં અને આખા દેશમાં નાટકની સંસ્થા સ્થપાઈ; અને નટનો સ્વતન્ત્ર ધંધો શરૂ થયો. પ્રથમ પ્રથમ નટની મંડળીઓ રાજા અથવા રાણીના કે ઉમરાવોના આશ્રય તળે જ ભજવતી; અને રાણીની સંમુખ ભજવવાને માટે તૈયારી કરવાને બ્હાને—નાટકગૃહો ન્હોતાં તે કાળમાં—દારૂની દુકાનોમાં રંગભૂમિ ઊભી કરતાં, ત્હાં જનસમાજનો હલકામાં હલકો કચરો એકઠો થતો તેમ જ કેટલાક લફંગાઓ અને ધુતારાઓ સરકારી પરવાના શિવાય ખેલ કરતા, અને તેથી વારંવાર સરકાર તરફથી પ્રતિબન્ધ હેમને થતો. હાવાં હાવાં કારણથી નટનો ધંધો બહુધા આબરૂનો ન્હોતો જ. કાલક્રમે નાટકગૃહોની સ્થાપના, શેક્સપીઅરના વખતની બર્બેજ વગેરે સમર્થ અભિનયકલાકારોની મંડળીઓનો ઉદ્ભવ,—વગેરેને લીધે નટનો ધંધો કાંઇક સારી પદવીએ ચઢ્યો, ભટકતી મંડળીઓને બદલે સુસ્થાપિત આબરૂદાર અને ધનવાન્ વર્ગની નાટકમંડળીઓ ઉત્પન્ન થઈ, અને નાટકનો ધંધો તથા નટવર્ગનું સંમાન તથા પ્રતિષ્ઠા અને પ્રભાવ વગર વિક્ષેપે વધવા લાગ્યાં. આ સ્થિતિનું કાંઇક આકરતું સૂચન શેક્સપીઅરે પોતે પણ પોતાના 'હૅમલેટ' નાટકમાં, હૅમલેટ કને ગર્ભોક્તનો ખેલ ભજવવા બોલાવેલા નટોને સંમાન અપાવીને કર્યું છે. Mysteries અને Miracle Plays માં ધર્મગુરુઓ એ ખેલમાં નટ તરીકે વેશ લેતા હતા, તે જોતાં એ સમયમાં નાટ્યની સંમાનનીય પદવી જણાયછે . હાલના સમયમાં તો હેનરી અર્વિંગ જેવા

ઉત્તમ કલાવિધાયક નટને "નાઇટ"ની પદવી અપાઈ તે જ નટવર્ગના ધંધાના માન તથા પ્રતિષ્ઠાનું સબળ પ્રમાણ છે. હાવો દાખલો માત્ર પ્રાચીન રોમમાં જડેછે, સલાએ Rosaius, ને "નાઇટ" બનાવ્યો હતો.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં નાટ્યકલાની સંસ્થિતિને લીધે એ ધંધાને માનની પદવી મળતી હતી એમ કેટલાકનો મત છે. પ્રાચીન ગ્રીસ સિવાય ઇતર સર્વ દેશોમાં કોઇને કોઇ સમયે નટનો ધંધો તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયલોછે. ભરતખંડમાં કાંઇક અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી, જૂના કાળમાં નાટકમંડળીઓ ભરતખંડમાં બહુ સાધારણ હતી અને "પ્રસ્તાવના"ઓ ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગની પદવી જનસમાજમાં આબરૂની હતી. કલકકન્દલ નામના પ્રખ્યાતિ પામેલા નટે વિસ્તીર્ણ કીર્તિ મેળવી હતી. (પરંતુ 'અનર્ધરાઘવ' નાટકમાં હેને વિશેના ઉલ્લેખથી તથા હેના નામની વ્યુત્પત્તિથી હેને તિરસ્કારપાત્ર ગણેલો પણ જણાયછે.)

આમ એક પક્ષે નટવર્ગની માનપાત્ર સ્થિતિ જોવામાં આવેછે, તો વળી બીજે પક્ષે એ જ પ્રાચીન ભરતખંડમાં નટના ધંધાની અધમતા મનાવાનાં પ્રમાણો પણ નજરે પડેછેઃ

न नटा न विटा न गायका
न परद्रोहनिबद्धबुद्धयः ।
नृपसद्मनि नाम के वयम्

એ ભર્તૃહરિના એક શતકના વચનમાં નટવર્ગને રાજદ્વારમાં ફરવાની પદવીથી માનપાત્ર ગણવાનો ભાસ થાયછે ખરો, પરંતુ વિટ વગેરેની પંક્તિમા મૂકીને એ વર્ગના નીતિગુણ વગેરેનો તિરસ્કાર તથા અધમતા સૂચવવા તરફ જ એ વચનનો ઝોક છે. * ભર્તૃહરિનો સમય ઈ. સ. ના સાતમા સૈકામા મનાયછે, તો તે વખતની આ

* ભર્તૃહરિના—कश्चुम्बति कुलपुरुषः ઇત્યાદિથી શરૂ થતા શ્લોકમાં પણ નટ, વિટ, વગેરેને અધમ સ્ત્રીઓના સંસર્ગી કહી નિન્દેલાછે.

સ્થિતિ હશે એટલું તો ખરું જ. પરંતુ ભર્તૃહરિનાં શતકોમાંના અનેક શ્લોક લોકરૂઢ હોઈ પૂર્વકાળના હતા તે હેમાં સંગ્રહાયલાછે એ સાધાર કલ્પના છે તે તરફ લક્ષ રાખતાં એમ પણ માની સકાય કે નટવર્ગની અધમતા એ સમય પૂર્વે પણ મનાઈ હશે.

અને આ કલ્પના માટે પ્રમાણ છે. મનુ વગેરે સ્મૃતિકારોએ પણ નટના ધંધાને અધમ ગણ્યાનાં વચનો મળેછે. મનુ બ્રાહ્મણોને ચોર, ગાયક, સુતાર, વૈદ્ય, શિકારી, લુહાર, રંગભૂમિ ઉપર ખેલ કરનાર, સુની, ટોપલીઓ બનાવનાર, ધોબી, કારીગર, વગેરેને હાથે રાંધેલું અન્ન લેવાનો નિષેધ કરેછે. શંખ પણ હેવા પ્રકારનો નિષેધ નટવર્ગને સંબન્ધે કરેછે. સંવર્ત નટી જોડે, શૈલૂષી જોડે (અર્થાત્ નર્તકી અથવા નટી જોડે), ચમારણ, રંગરેજણ, વગેરે સ્ત્રીઓ જોડે સંસર્ગ કરનાર બ્રાહ્મણને ચાંદ્રાયણનું પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવેછે. આ ઉપરથી નટનો ધંધો આ સ્મૃતિકારોના સમયમાં અધમ ગણાતો હશે એમ અનુમાન થઈ સકે. બુદ્ધની આજ્ઞાઓમાં પણ નૃત્ય, સંગીત, અને નાટકનો પરિત્યાગ કરવાની ભલામણ ગૃહસ્થને કરીછે, અને ભિક્ષુને માટે તો એ ફરજ જ છે. આમ બુધ્ધના સમયમાં પણ નટનો ધંધો અનિષ્ટ અને સદાચારને કલુષિત કરનારો મનાતો હતો*

ચીનમાં નટનો ધંધો આબરૂદાર નથી ગણાતો. નટમંડળીના નાયકો ગુલામનાં છોકરાં ખરીદીને પોતાના ગુલામ તરીકે રાખી નટવર્ગમાં દાખલ કરેછે.

જાપાનમાં નટો લોકપ્રિય હોયછે તથા સારા પગાર પેદા કરેછે, તથાપિ એઓ તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયછે. અને પૂર્વકાળમાં એ મંડળીઓની ભરતી હલકામાં હલકા વર્ગમાંથી કરાતી. પરંતુ હવે હવે હેમની અયોગ્યતા ઘટતી જાયછે.

હાલના સમયમાં તામિલ ભાષામાં નાટકો ભજવાયછે ત્હાં નટનો ધંધો આબરૂદાર નથી ગણાતો. કોઈ પણ સદ્દગૃહસ્થના કુટુમ્બ-

* Dutt's Ancient India.

નેા છેાકરેા નાટકમંડળીમાં હેાય તેા શરમની વાત ગણાયછે. નટવર્ગ મદ્યપાન અને દુરાચારનું સેવન કરનાર મનાયછે.

પંજાબમાં નાટકમંડળીઓમાં હલકી પંક્તિના આબરૂ વિનાનાં પુરુષેા અને સ્રીઓ હેાયછે. એ ધંધેા આબરૂદાર ગણાતેા નથી. નટવર્ગની નીતિ શૂન્ય જ મનાયછે.

સિંધમાં પણ નટનેા ધંધેા આબરૂદાર ગણાતેા નથી.

બંગાળામાં ૧૮૭૨ માં સાર્વજનિક રંગભૂમિનેા આરમ્ભ થયેા તે સમયથી નટનેા ધંધેા પ્રતિષ્ઠિત ગણાતેા તથી. અને સાર્વજનિક સ્રીઓ નાટક મંડળીઓમાં દાખલ થઈ ત્હારથી તેા બિલકુલ પ્રતિષ્ઠા ઘટીછે. પરંતુ નટનેા ધંધેા કરનાર ઊંચા વર્ગના સામાજિક મંડળમાં ત્યાજ્ય ગણાતેા નથી.

નાટકના અભિનયમાં સ્રીઓનેા વેશ પુરુષેા ભજવતા કે સ્રીઓ એ પ્રશ્નનું ઇતિહાસસ્વરૂપ જોઇયે. ગ્રીક લેાકેામાં સ્રીવેશ માટે સ્રીઓ. તથા રેામન લેાકેામાં પ્રાચીનકાળમાં નટીઓ અજ્ઞાત હતી, સ્રીઓનેા વેશ હમેશાં પુરુષેા અથવા છેાકરાઓ લેતા. પરંતુ રેામન સામ્રાજ્ય (Roman Empire)-ના વખતમાં નટીઓ પ્રથમ જણાવા માંડી.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં સ્રીઓનેા વેશ ઘણું કરીને, જો કે હમેશાં જ નહિં, પણ ઘણું કરીને[1], સ્રીઓ ભજવતી. આમ Encycl. Britt. માં લખનાર કહેછે. હેનાં પ્રમાણ બતાવ્યાં નથી. એ મ્હારી બુદ્ધિમાં નીચે પ્રમાણે જડેછેઃ—

---

૧ માલતીમાધવમાં સૂત્રધારના વચન 'अहमप्यवलोकिता' ઉપરથી એમ અનુમાન કાઢવામાં આવેછે કે ભવભૂતિના સમયમાં પુખ્ત વયની સ્રીઓનેા વેશ પુરુષેા લેતા હશે.

(ડેકન કૅાલેજ ક્વૅાર્ટર્લી'માં એસ. કે. બેલ્વલકરે લખેલા લેખનું ભાષાન્તર બુ. પ્ર. મે ૧૯૧૦ પૃ. ૧૫૧ જુવેા.)

" (૧) 'વિક્રમોર્વશીયે' નાટકમાં એક સ્થળે સૂચન છે કે સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર'નું નાટક ભજવવામાં ઉર્વશીએ લક્ષ્મીનો વેશ લીધો હતો. આ ઉપરથી ઇશારો કાંઇક જણાય ખરો કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ પૃથ્વી ઉપર પણ લેતી હશે.

(૨) 'પ્રિયદર્શિકા' નાટકના ગર્ભાંકમાં મનોરમા નામની દાસી રાજાનો વેશ લેછે. અર્થાત્, વધારે સબળ કારણથી જણાય કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી હશે. 'પ્રિયદર્શિકા'નો સમય આજથી ૮૦૦થી ૧૦૦૦ વર્ષ ઉપરનો છે. તે કાળમાં આ રિવાજ હશે.

(૩) 'માલતીમાધવ' નાટકમાં એથી ઉલટો ક્રમ છે. ત્યાં માલતીનો કપટવેશ એક યુવકે ધારણ કર્યોછે. પરંતુ આ વાર્તાનું જ અંગ છે. તેથી આ વાતથી આમ કે આમ કશું અનુમાન ફળતું નથી.

(૪) નાટકોની 'પ્રસ્તાવના'ઓમા સૂત્રધાર કને નટી આવે છે. એ નટી તે પુરુષે સ્ત્રીવેશ લઈને થયેલી નટી નહિં, પણ સૂત્રધારની જ સ્ત્રી એમ હેતુ જણાયછે. અર્થાત્, નાટકમંડળીમાં નટ તેમ નટીઓ પણ રહેતી; અને હેમનું કર્તવ્ય સ્ત્રીપાત્રનો વેશ ભજવવાનું જ હોવું જોઇયે. નહિં તો હેમનું મંડળીમા અસ્તિત્વ જ વ્યર્થ થાય.

(૫) 'ભરત નાટ્યસૂત્ર'માં પુરુષ તથા સ્ત્રી નટને વિવિધ શિક્ષણો આપ્યાંછે. તે ઉપરથી નટીનું અસ્તિત્વ સંભવેછે. એ સ્થળે સ્ત્રી નટ એટલે સ્ત્રીનો વેશ ભજવનાર પુરુષ નટ એમ ઉદ્દેશ હોય તો જુદી વાત. પણ તેમ લાગતું નથી.

(૬) ઉપર કહ્યું તેમ સંવર્ત વગેરેએ નટી જોડે સમાગમ માટે પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવ્યુંછે. તેથી જણાયછે કે નટીઓ એ સમયમાં હતી. અર્થાત્, સ્ત્રી પાત્રનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી. પછી નટીએટલે નટ લોકોની સ્ત્રી એટલું જ ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે–જેમ મોચીની સ્ત્રી મોચણ, દરજીની સ્ત્રી દરજણ, ઘાંચીની ઘાંચણ ઇત્યાદિ છે તેમ, પરંતુ એ સ્ત્રીઓ પણ પોતાના ધણીના ધંધામાં મદદ કરેછે તે જ

કામ કરીને. તો નટીઓ પણ નટનો જ ધંધો કરતી હોવી જોઇયે. (પછી સંવર્તના વચનમાં નર્તકી જ ફક્ત ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે.)

ચીન દેશમાં Khian Zang શહાનશાહે એક નટીને પોતાના ઝનાનામાં અવિવાહિત રાણી તરીકે રાખી તે સમયથી સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર આવવાની મનાઈ છે. તેથી સ્ત્રી પાત્રના વેશ છોકરાઓ અને કવચિત્ પ્રસંગે ષંઢ લોકો ભજવેછે.

જાપાનમાં બૅલેટ નામના નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ હોયછે, બાકી તે શિવાય સર્વત્ર પુરુષો જ સર્વ વેશ ભજવેછે. પરંતુ આ સ્થિતિ હવે હવે ઈ. સ. ૧૮૯૬ ના શુમારથી બદલાઈ છે. Mr. Kawa Kami અને હેની પ્રસિદ્ધ નટી સ્ત્રી Madame Sadayacco પારીસ અને લંડનમાં ડીસેમ્બર ૧૯૦૭ માં આવેલાંનો વૃત્તાન્ત The Graphic (14. 12. 07, p. 852) પત્રમાં આવેલા ઉપરથી જણાયછે કે એ સ્ત્રીપુરુષે પ્રથમ ટોકિયોમાં એક નાટકગૃહ શરૂ કર્યું ત્હાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ ભજવે એ ક્રમ દાખલ કર્યો; એથી લોકોમા બહુ વિરુદ્ધ ચર્ચાઓ થઈ હતી. ત્હેની પૂર્વે સ્ત્રીઓ અને પુરષોની નાટકમંડળીઓ જુદી જુદી હોતી; સ્ત્રીમંડળીમા પુરુષનો વેશ સ્ત્રીઓ ભજવતી અને પુરુષમંડળીઓમાં સ્ત્રીનો વેશ પુરુષો લેતા એમ હતું.

ઇંગ્લાંડમાં શેકસ્પીઅરના કાળમાં અને તે પછી પણ સ્ત્રી પાત્રનો વેશ છોકરાઓ લેતા. હેમાના ઘણા છોકરાઓ બહુ ખ્યાતિ પામ્યા હતા સ્પેનમા તો હમેશાં સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીપાત્રના વેશ ભજવ-

આ વિશે કલા વિશેની ચર્ચામાં વધારે બોલાશે.

શેક્સપીઅરે નાટક રચવાં ઈ. સ. ૧૬૧૨ માં બંધ કરી લંડન છોડ્યું તે પછી સત્તર વર્ષે એટલે ઈ. સ. ૧૬૨૯ માં લંડનમાં એક ફ્રેંચ નાટકમંડળી આવી, હેમાં સ્ત્રીઓ ભજવતી જોઈને પ્રેક્ષક મંડળે તિરસ્કારના ઉદ્ગાર કાઢી રંગભૂમિ ઉપરથી હેમને કાઢી મૂકી હતી. લોકમત એ સમયમાં સ્ત્રી નટીઓની વિરુદ્ધ હતો. પરંતુ તે પછી અડધો સૈકો વીતતાં સ્થિતિ બદલાયલી જોઇયે છિયે. બીજા ચાર્લ્સનું રાજ્ય ઈ. સ, ૧૬૬૧ માં શરૂ થયું; હેણે નટીઓને રંગભૂમિ ઉપર જાહેર રીતે આવવાને પ્રથમ ઉત્તેજન આપ્યું જણાય-છે. અર્વાચીન ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર તો મિસિસ સિડન્સ, મિસિસ જેમિસન, મિસ એલેન ટેરી વગેરે અભિનયકલાને અદ્દભુત શક્તિથી દીપાવનારી સમર્થ નટીઓએ આવીને યુગ જ બદલી નાંખ્યો-છે. યૂરોપના અન્ય દેશોમાં પણ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર લાંબા વખતથી આવેછે.

આધુનિક ભરતખંડની સ્થિતિ સ્પષ્ટ કારણોથી જુદી જ છે. પ્રાચીન ભારતવર્ષમાં સ્ત્રીઓની સ્વતન્ત્રતાના સમયમાં નટીઓ રંગભૂમિ ઉપર જેવી એ અસાધારણ વાત ન્હોતી. અર્વાચીન સમયમાં અનેક કારણોથી સ્ત્રીવર્ગની અવદશાને લીધે - સ્વાતન્ત્ર્યના નાશને લીધે, એ પ્રકાર જોવો જ અશક્ય છે. હજી પ્રસિદ્ધ ભાષણ કરવાને હમણાં હમણાંમાં જ સ્ત્રીવર્ગનાં પગલાં પડતાં જણાયછે, તો નાટક જેવા સંશયના કટાક્ષથી જોવાના પ્રદેશમાં સન્નારીનો તો પ્રવેશ સંભવે-જ નહિ. કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં પુરુષ જ હજી બહુ બ્હાર પડતા નથી ત્હાં સ્ત્રીઓ તો ક્ય્હાંથી જ હોય ? તો પછી ધંધા તરીકે રંગભૂમિનો સ્વીકાર સ્ત્રીવર્ગ હજી નથી કરતો હેમાં આશ્ચર્ય નથી. જૂની ભવાઈની સંસ્થામાં પણ મૂછ મૂંડેલા અને લાંબા કેશકલાપના અંબોડાવાળા ભવાયાઓ સ્ત્રીવેશ પુરુષોથી જ ભજવવાની સાક્ષી પૂરેછે. અને હજી આધુનિક-રંગભૂમિ ઉપર

પણ એજ સ્થિતિ છે. સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ અથવા જવાન પુરુષો જ ધારણ કરેછે, માત્ર ક્વચિત્ વિરલ નાટક મંડળીઓમા-મુંબાઈમા વિશેષે-સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખા દેછે. એક પારસી નાટકમંડળીમા કેટલાક વર્ષ ઉપર કોઇ યુરોપિયન સ્ત્રી અભિનય કરતી હતી અને હેના ગાયન માટે પ્રખ્યાતિ પામી હતી. મ્હારા સાભળવા પ્રમાણે કેટલીક માહારાષ્ટ્ર નાટકમંડળીઓમા પણ સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ હતી. પરંતુ હેમની જનસમાજમા પદવી પ્રશસ્ત ન્હોતી. ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના ડીસેમ્બરમા રત્નાગિરિમા બેલગામની સ્ત્રીસંગીત-નાટકમંડળી આવી હતી. ત્હેમણે "શારદા" નાટક ભજવેલું મ્હેં જોયું હતું. હેમા મ્હોટે ભાગે સ્ત્રીઓ જ વેશ ભજવતી હતી, અને એકંદર જોતા સારી રીતે ભજવતી હતી. નાટકના નાયક કોદંડનો વેશ પણ સ્ત્રીએ જ લીધો હતો, અને સ્તુત્ય રીતે ભજવ્યો હતો. મુંબાઈની મુસલમાની રંગભૂમિમા પણ કાઈક હેવો પ્રકાર જણાયછે.

બંગાળામા હાલના કાળમા સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખાયછે. પરંતુ આબરૂદાર વર્ગની એ નથી હોતી.

પંજાબમા સ્ત્રીવેશ બહુધા પુરુષો જ ભજવેછે, ક્વચિત્ વિરલ પ્રસંગે સ્ત્રીઓ ભજવેછે આબરૂદાર સ્ત્રીઓ ભજવતી નથી.

સિંધમા પણ પુરુષો સ્ત્રીવેશ ભજવેછે આબરૂદાર નાટકમંડળીઓમા આ પ્રમાણે છે પરંતુ કેટલીક મંડળીઓમા હલકી આબરૂની સ્ત્રીઓ સ્ત્રીવેશ ભજવેછે. આબરૂદાર સ્ત્રીઓ નાટ્યનો ધંધો કરતી નથી.

બંગાળામા ઈસ. ૧૮૩૦ મા નાટક જે પ્રથમ ભજવાયલાની નોંધ છે ત્હેમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ લેતી હતી એમ જણાયછે. એ સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ હતી. પછીના સમયમા હેવી સ્ત્રીઓનો ત્યાગ કરી, છોકરાઓ કને સ્ત્રીવેશ લેવડાવવાનો ચાલ શરૂ થયો. ઈ.સ. ૧૮૭૩ મા ફરીથી સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ, અને ત્યારથી એ ક્રમ ચાલૂ

છે. સાર્વજનિક રંગભૂમિ ઉપરની સ્ત્રીઓ આબરૂદાર વર્ગમાંથી કદી આવતી નથી. નટીનો ધંધો આબરૂનો ગણાતો નથી, પરંતુ કેટલીક વાર કુટુમ્બમંડળમાં ખાનગી ખેલો થાયછે ત્હારે કેળવાયલાં કુટુમ્બમાંથી પુરુષ તેમ જ સ્ત્રીઓ (જે'ણે 'પડદા' નો ત્યાગ કરેલો હોય છે તે) કલાપ્રેમી ખેલ કરેછે.

બ્રહ્મદેશમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ ભજવેછે એમ જણાવેછે. રત્નાગિરિમાં બ્રહ્મદેશના પદભ્રષ્ટ થયેલા રાજાએ ઈ.સ. ૧૯૧૦ ના નોવ્હેમ્બરમાં બ્રહ્મદેશથી નાટકમંડળી ન્હાની સરખી બોલાવી હતી; ત્હેમાં સ્ત્રીવેશ તરૂણ છોકરીઓ ભજવતી હતી.

નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ

નટવર્ગને ધનપ્રાપ્તિ-પગાર વગેરે આકારમાં-કે'વી હતી અને છે તે આ પ્રસંગે જોવું અસ્થાને નથી. મ્હારી માહિતી પ્રમાણે આજથી દશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈની પારસી નાટકમંડળીઓમા રૂ. ૩૦) થી ૧૦૦) રૂ. સુધીનો માસિક પગાર અક્કેક નટને મળતો. કેટલીક ગુજરાતી મંડળીઓમાં ન્હાના છોકરાઓને ખાવાનું તથા રહેવાનું મકાન આપી તે ઉપરાંત નજીવો પગાર આપીને રાખેલા સાંભળ્યા-છે, મરાઠી અને મુસલમાનની નાટકમંડળીઓમાં પારસી મંડળી જેવો જ પણ કાંઈક ઓછો પગાર મળેછે. મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ધોળસાની મંડળીમા ખોરાક સાથે રૂ. ૭) થી તે ૬૦) રૂ. સુધીનો માસિક પગાર યોગ્યતા પ્રમાણે મળતો હતો. આપણી હાલની સ્થિતિ જોડે ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશની સરખામણી કરવાની જ નથી. જ્યહાં મિસ એલેનટેરી જેવી નટીને અઠવાડિયામાં ૪૦૦ ફ્રેંક મળે, દરેક નટીના પોશાક અને દાગીનાની કીમત ધનાઢ્ય સ્ત્રીપુરુષોની બરોબરી કરે, ત્હાં આ સરખામણીનો પ્રસંગ જ ક્યહાં!

એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા ઉપરથી જણાયછે કે જાપાનના નટોને સારા દરમાયા મળેછે, ત્યા તે જણાતું નથી. કેટલાંક વર્ષ ઉપર અંગ્રેજી વર્તમાનપત્રમાં વાંચ્યું હતું કે બ્રહ્મદેશમાં આજથી

ચાળીશેક વર્ષ ઉપર થોડાક જ નટોને સુતાર કરતાં વધારે પ્રાપ્તિ થતી. તે હવે પ્રત્યેક કુશલ નટને અથવા ગાનારને રાત્રના રૂ. ૧૦)થી ૨૦) સુધી મળેછે. સ્મોલકૉઝ કોર્ટમાંના એક દાવા ઉપરથી જણાયું હતું કે એક નાટકમંડળીને દસ દિવસના ખેલ માટે દરેક રાત્રના ૧૫૦). રૂ. પ્રમાણે રોકી હતી અને તે વળી બીજા એક જણે ૨૮૦ાા રૂપિયા-ના દરરાત્રના કરારથી રાખી હતી. આ વધારાના દરથી ખેલ થતાં પણ એ મંડળીને રાખનારને બહુ નહેા રહ્યા હતા. બ્રહ્મદેશના પદભ્રષ્ટ રાજા થીબોના પ્રાઇવેટ સેક્રેટરી બ્રહ્મદેશના કેળવણી ખાતામાં ડેપ્યુટી ઇન્સ્પેક્ટરની જગાએથી આવેલા ગૃહસ્થ છે. તેઓ મ્હને કહેતા હતા કે હાલ (ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના નોવ્હેમ્બરમાં વાત થઈ તે સમયે) બ્રહ્મદેશમાં ઉત્તમ નટ નટીને દરેકને દસ મહિનાની મોસમના રૂ. ૩૦૦૦) (ત્રણ હજાર) જેટલો પગાર મળેછે. રત્નાગિરિમાં આવેલી એક નટીને દસ માસની મોસમમાં ૨૫૦૦) રૂ. મળતા હતા એમ એ કહેતા હતા. (ત્હાં એટલે બ્રહ્મદેશમાં ચોમાસાના ભારે વરસાદના બે માસ બાદ કરી બાકી દસ માસ નાટકો થાયછે.)

પ્રકરણ ૧૦ મું.

ગુજરાતી રંગભૂમિ.

(હાલનાં નાટકોના પૂર્વનો સમય.)

પ્રાચીન સમયથી માંડીને નાટક અને નાટ્યકલાનું ઐતિહાસિક અવલોકન કરવાનો મુખ્ય હેતુ આ નિબન્ધના મુખ્ય ઉદ્દેશવિષય આપણા દેશમાં એ કલાની સ્થિતિની તપાસ એ છે. આપણા દેશમાં એ કલાનો ઇતિહાસવિકાસ સંસ્કૃતનાટકોના કાળ સુધી આપણે જોઈ ગયા છિયે. તે સમયના પાછલા ભાગમાં "કર્પૂર-

મંજરી" જેવાં કેટલાંક કેવળ પ્રાકૃત (અપભ્રંશાદિક) ભાષામાં નાટકો રચાયલાં જોવામાં આવેછે. ત્હાર પછી ઉપર એક બે સ્થળે ઇશારો કર્યોછે તે પ્રમાણે, મુસલમાનોનું રાજ્ય ભરતખંડમાં સ્થપાયા પછી નાટકરચનાનો ક્ષય થવા માંડ્યો. કેવળ લોપ નહિં થયો હોય, 'પણ ઘણે ભાગે ઘસારો તો પ્હોચેલો જ; અને ખાસ અભિનયકલા તો લુપ્તવત્ થઈ લાગેછે. આ કારણથી એ મધ્યકાળને ઓળંગી જઈને આધુનિક નાટક ઉપર આવવાનો પ્રસંગ હવે ઉપસ્થિત થાયછે. હાલની રીત્યથી ભજવાતાં નાટકોનો સમય આજથી આશરે ચાળીશેક વર્ષ ઉપર શરૂ થયો એમ ગણવાને અડચણ નથી. એ સમયની પૂર્વે શી સ્થિતિ હતી તે પ્રથમ ઝડપથી અવલોકન તળે લેવી અસ્થાને નહિં ગણાય. બહુધા આપણા ગુજરાત અને ગુજરાતી ભાષા એ પ્રદેશમાં જ અવલોકનને નિયન્ત્રિત કરીશું. માત્ર પ્રસંગવશાત્ ઇતર પ્રાન્તની સંસ્થા વિશે બોલવું પડશે તેટલું બોલીશું; અને અન્ય પ્રાન્તોમાં નાટક અને નાટ્યના ઇતિહાસનું દિગ્દર્શન કરવું ઘટશે તેટલું કરીશું.

ભવાઈના ખેલ. ગુજરાતમાં જૂના વખતથી ભવાઈના ખેલ પ્રચારમાં આવેલા પ્રસિદ્ધ છે. એ ખેલમાં નાટકના ખરા તત્ત્વનો પ્રવેશ થતો નથી એ વાત ખાસ યાદ રાખવાનીછે. તે વિશે થોડીવાર પછી ચર્ચા હું કરીશ. પરંતુ નાટકની પૂર્વે લોકમાં પ્રચાર પામેલા ખેલ તરીકે ભવાઈને નોંધવામાં બાધ નથી. નાટકોએ લૌકિક પ્રચારમાંથી દૂર કાઢી મૂક્યાની પૂર્વે ભવાઈનો પ્રચાર વિશેષ હતો, અને તે પછી હેનો પ્રચાર અતિ સંકુચિત થયોછે, અને હેમાં અશ્લીલતાનો ભંડાર હોવાને લીધે, એ સંસ્થાનો ક્ષય ખેદ ઉત્પન્ન કરે એમ નથી. ભવાઈના ખેલ અસલ શહેરોમાં સહજ પ્રસંગે મહેલ્લાઓમાં ઠેર ઠેર થતા હતા; હવે એ ખેલો માત્ર અંબાજીની યાત્રા વખતે અથવા અમુક દેવસ્થાનમાં અમુક પ્રસંગે, અને ગામડાંમાં, તે પણ વિરલ થઈ ગયાછે.

ભવાઈનો ખેલ કરનારા તે ભવૈયા. એ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ હ. ઉ૦

ધ્રુવ બે પ્રકારની બતાવેછેઃ* એક તો મવ=શિવ એ ઉપરથી કલ્પેછે; તે એમ કરીને કે દેવ અને અસુર વચ્ચે તકરાર થઈ (નાટકને પ્રસંગે) તે વખત શિવે વિરૂપાક્ષરૂપે અસુરોનો પક્ષ કર્યો હતો અને નાટકની આદ્ય યોજનામાં વિરૂપાક્ષે વેશ લીધો હતો માટે મવ તે નટરાજ ઉપરથી 'ભવાઇયા' એમ થયું. આ વ્યુત્પત્તિ સ્પષ્ટ રીતે કૃત્રિમ અને અયુક્ત છે. બીજી વ્યુત્પત્તિ માવ શબ્દ ઉપરથી કાઢેછે. સંસ્કૃત નાટકમાં સૂત્રધારને હેના સહાયકો ભાવ કહીને માનવાચક શબ્દ વાપરેછે; તે ઉપરથી માવઃ અથવા માવકઃ એટલે કોઇ પણ નટ એમ અર્થ થયો ગણી, માવકાઃ નું પ્રાકૃત માવआ, માવયા, થઈ ભવાયા, ભવાઇયા એમ થયું. આ કલ્પના કાંઇક પ્રથમ દર્શને સંભવિત લાગેછે. પરંતુ હેમાં બે ત્રણ શંકાને માર્ગ રૂહેછે. (૧) સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રચરિત શબ્દ હોવા ભવાઈ જેવા, નાટકથી કેવળ ભિન્ન, અને અધમ ખેલમાં પ્રવેશ પામે એ સંભવતું નથી. (૨) માવ એ માનાર્થ શબ્દનો બીજો અર્થ નટ એમ કલ્પવાને આધાર કશો નથી. (જોકે, કણબી એટલાને 'પટેલ', સુતાર એટલાને 'મિસ્ત્રી' વગેરે માનાર્થે બોલાવવાના રિવાજના સાદૃશ્યથી કાંઇક મદદ આ કલ્પનાને મળેછે, તથાપિ એ તરેહનો પ્રચાર હતો એમ કાંઇ પણ ઉદાહરણ જડે એમ નથી). (૩) "ભવાઈ" શબ્દ પ્રથમ અને તે ખેલ કરનાર તે "ભવાઇયા" એ શબ્દ પછી—એમ ક્રમ હોવાનો સંભવ વધારે લાગેછે. અને તેથી પ્રથમ વ્યુત્પત્તિ "ભવાઇ" શબ્દની હોવી જોઇએ. તે ગમે તે હો, પણ માવક ઉપરથી નહિં બને; કોઇક 'ખેલ'ના નામ ઉપરથી હોઈ સકશે.

વ્યુત્પત્તિ ગમે તે હો પણ ભવાઇયાનું બીજું જ્ઞાતિનામ 'તરગાળા' છે, અને તે શબ્દ હ. હ. ધ્રુવ બતાવેછે તેમ ઈ. સ. ના ૧૪ થી ૧૬ મા સૈકામા રચાયલા "ઉખાણાસંગ્રહ"મા વપરાયલું

* P 305 of Vol. I of "The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists"; H. H. Dhruva's Paper on *The of Rise the Drama.*

જણાયછેઃ—"ધારાલા અનઈ ત્રાગાલા ન ધીરીઇ." એમ હેાય તેા એ સમયમાં તરગાળા અર્થાત્ ભવૈયાનું અને તેથી ભવાઈનું અસ્તિત્વ સંભવિત લાગેછે. આમ હ. હ. ધ્રુવ બતાવેછે. વળી બતાવેછે કેઃ—

ભવાઈમાં છેલ બટાઉનેા વેશ ભજવાયછે ત્હેમાં અકબર અને ઔરંગઝેબનાં નામ આવેછે; હેમાં મેાહના રાણીના વેશમાંની નાયિકા તે અહમદનગર (દક્ષિણ) ની મેાહના રાજકુંવરી છે; માટે આ* વેશનેા સમય ઈ.સ. ના ૧૭ મા સૈકાની પૂર્વે નહિં આવે. Encycl. Britt. માં ભરતખંડનાં નાટકના ઇતિહાસમા ત્રણ સમય-વિભાગ પાડયાછે. ત્હેમાનેા ત્રીજો વિભાગ–નાટકના ક્ષયનેા કાળ–૧૪ મા સૈકા પછી મૂકયેાછે. તે સમયમા છૂટાં છવાયાં નાટકેા ઉપરાંત કેટલાંક પ્રહસનેા અથવા હેવા ખેલ–જેમાં વધતી ઓછી અશ્લીલતા આવતી હેવા–મૂકયાછે. એ આપણી 'ભવાઈ'ને મળતા જ હશે. આમ 'ભવાઈ'નેા સમય ૧૪મા સૈકામાં મૂકવાને અડચણ નથી.

આ ઇતિહાસદર્શન કાંઇક સંભવિત લાગેછે. પરંતુ જ્યારે હ. હ. ધ્રુવ (હેમના The Rise of the Drama ના નિબન્ધમાં) ભવાઈના ખેલને નાટકના ઉચ્ચ સિંહાસને બેસાડી એમ મનાવવાનું કરેછે કે ભવાઈ તે ઉત્તર અથવા મધ્ય ગુજરાતમા ઉદ્દભવ પામી વૃદ્ધિ પામનારૂં એક નવીન પ્રકારનું નાટકનું સ્વરૂપ હતું, ત્યારે તેા જરાક શંકાનેા સંકેાચ ઉત્પન્ન થાયછે. ભવાઈમાં એક કરતાં વધારે છૂટક છૂટક વેશ ભજવાયછે; છેલ બટાઉનેા, મેાહના રાણીનેા, ઝંડાઝૂલણનેા, કજોડાનેા, હરજીનેા, વ્હેારાનેા, વગેરે વગેરે. હેમાં કેાઇ વિશેષ સંશ્લિષ્ટ વૃત્તાન્તની ગૂંથણી હેાતી નથી; બહુ તેા એકાદ વાર્તાલાપને સ્થાન મળેછે. હેવા અસંબદ્ધ ખેલેાને નાટકનું નામ અપાય નહિં. માટે

* આ ઉપરથી માત્ર એટલું જ કહેવાય કે એ વેશ ૧૭ મા સૈકા પછી દાખલ થયેલેા. ભવાઈના બધા વેશ એકી વખતે જ ઉત્પન્ન થયેલા એમ માનવાને કાંઇ કારણ નથી. વખતેા વખને પ્રસંગપરત્વે નવા નવા વેશ ઉમેરાયલા એ સંભવસિદ્ધ જણાયછે તેમજ જૂના વેશમાં નવા પ્રસંગ, નામ, ઇત્યાદિના ઉમેરા પણ સંભવિત છે. ૨૦-૧-૧૩.

નાટકની પૂર્વે પ્રચરિત ખેલ તરીકે, અને હેમાં અનુકરણનો અંશ પ્રધાન હોવાને લીધે આટલું ઐતિહાસિક દર્શન કરવું બસ છે. એ ભવાઈની સંસ્થામાં અશ્લીલતા તે પ્રાણભૂત અંશ છે; જોકે વસ્તુતઃ તેમ નથી. પરંતુ અધમ જનસમાજના અધમ વિકારોને અધમ રીતિયે ઉત્તેજિત કરવાની ઇચ્છાથી એ અશ્લીલતા એ ખેલમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયેલી જણાયછે. એ અશ્લીલ અંશ છૂટો પાડી ભવાઈને વિશુદ્ધ કરવાનો સ્તુત્ય-પરંતુ, ભવાઇયાની પ્રકૃતિરૂપ બની ગયેલી રહેવાને લીધે તથા અધમ જનસમાજમાં પ્રિયતા સંપાદન કરવાના એ લોકોના લોભને લીધે નિષ્ફળ—પ્રયાસ મરહૂમ રા. સા. મહીપતરામ રૂપરામે કર્યો હતા. આખર નિરાશ થઈને એઓએ એ શ્રમ પડતો મૂકયો.

ભવાઈ કરતાં કાંઇક અમુક વૃત્તાન્તના અભિનય તરફ વધારે ઉદ્દેશ રાખનાર એક વ્રજભાષામાં થતા ખેલોની સંસ્થા નાટકોની ઉત્પત્તિ પૂર્વે આવી એ ઉદ્દ્ભવને કાંઇક પ્રેરનાર અજ્ઞાત બળ તરીકે પ્રવર્તનારી હોઈ નોંધવા લાયક છેઃ "રાસધારી" ના નામથી જાણીતા લોકોના ખેલ. આ ખેલ ગુજરાતમાં હાલ પ્રચારમાં બહુ નથી. પરંતુ વલ્લભ સંપ્રદાયે પરિચિત કરેલી વ્રજભાષામાં ભજવાતા અને હેમના સંસ્કારથી ઘડાયલા જનમંડળને વિશેષ પ્રિય થયેલા એ ખેલો કોઇથી અજાણ્યા નહિં હોય. કૃષ્ણચરિત્રમાંથી અમુક વૃત્તાન્ત લઈને તે ભજવી દેખાડવાનો ઉદ્દેશ હેમનો હોયછે. એ ખેલ મહોલ્લાઓમાં વગેરે સાધારણ સ્થળે ભજવાયલા જ્હેં દીઠાછે. અને નાટકને અર્થે રંગભૂમિ, પડદા, ચિત્રો, વગેરે બાહ્ય સાધનોની અપેક્ષા ભવાઈના ખેલની પેઠે હામાં પણ નથી હોતી. અભિનયકલાનું ખાસ પ્રદર્શન હેમાં જણાતું નથી. દસેરાના દિવસોમાં ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં રાવણનો વધ ઇત્યાદિ રામચરિત્રના ખેલો થતા અને હજી પણ પ્રચારમાં હોતા આપણે સાંભળ્યાછે, તે પણ આ સ્થળે સ્મરણમાં આણવા લાયકછે.

આ સમયમાં—અર્થાત્ ભવાઈ એ જ જનમંડળનું મુખ્ય

વિનોદસાધન હતું હેવામાં—આજથી આશરે ચાળીશેક વર્ષ ઉપર. ગુજરાતમાં એક નવો પ્રવાહ દાખલ થવાનો પ્રસંગ આવ્યો. દક્ષિણમાંથી એક નવા પ્રકારની (દક્ષિણમાં તો પૂર્વથી પ્રચરિત) નાટકમંડળીઓ આવવા લાગી. હેમના ખેલ મરાઠીમાં જ થતા હતા;' માત્ર આખર આવેલી એક મંડળી હિન્દુસ્તાનીમાં ખેલ કરતી હતી. હેમાં બહુધા પૌરાણિક કથાભાગ, ક્વચિત્ લૌકિક વાર્તાવૃત્તાન્ત, વગેરેના અભિનય થતા હતા. એ ખેલોના સ્વરૂપનું જરાક વિગતથી વર્ણન અહિં મૂકું છું; કેમકે હવે એ પ્રકારના ખેલ (ગામડામાં કવચિત્ કવચિત્ થાયછે તે બાદ કરતાં) દક્ષિણમાંથી પણ લુપ્ત થયા જણાયછે.

આરમ્ભકાળમા આવેલી દક્ષિણની નાટકમંડળીઓના ખેલોમાં પછીના વખતની મંડળીના ખેલો કરતાં અભિનય, વસ્તુવિકાસ, વગેરેમાં શિથિલતા વિશેષ હતી. પરંતુ સર્વનું સામાન્ય સ્વરૂપ કાંઇક આ પ્રમાણે હતું:—

પ્રથમ સૂત્રધાર પોતાના ગાયકમંડળ સહિત પ્રવિષ્ટ થતો; મૃદઙ્ગ, તંબુરો, મંજીરા, વગેરે વાદ્યસામગ્રી આ મંડળની કને હોતી. મંગલ સ્તવન વગેરે ગાઈ રહ્યા પછી ગણપતિનું આવાહન કરનારું ગીત ગવાતાં, સામાન્ય દોરી ઉપર કડીઓએ લટકાવેલો પડદો સરકી, ગણપતિ પ્રગટ થતા; કૃત્રિમ સૂંઢવાળું મ્હો પ્હેરેલો, કૃત્રિમ ચાર હાથવાળો, મ્હોટા પેટવાળો, નટ આ વેશ ધારણ કરતો. સૂત્રધારને વરદાન આપી એ વેશ પાછો પડદામાં લુપ્ત થતો. પછી સરસ્વતીનું સ્તુતિપૂર્વક આવાહન થતાં, મોરનાં પીંછાનો કલાપ પાછળ ખોશી, આગળ પેટ નીચે કૃત્રિમ મોર (લાકડાનો) બાધી, મોર ઉપર બેઠેલી એમ આભાસ આપનારી, સરસ્વતી પ્રવિષ્ટ થતી, અને સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળના ગીતવાદ્યના અનુવાદમાં ઘૂઘરા બાધેલે પગે નૃત્ય કરવા લાગતી; એ પણ સૂત્રધારને વરદાન આપીને

પડદા પછાડી લુપ્ત થતી. પછી વિદૂષક લીંબડાનાં પાંદડાંનો ભારો ફાળિયામાં પુષ્કળ ખોશી, વિચિત્ર વેશ ધારી, પગે ઘૂઘરા બાંધી, પ્રવેશ કરતો. કાંઈ ટોળટપ્પા કરી એ 'તો ખેલની સમાપ્તિ સુધી રંગભૂમિ ઉપર જ બહુધા, વચ્ચે વચ્ચે આવતો જતો હોઈ, રહેતો; ખેલની વચમાં કાંઇક વિક્ષેપક બનીને જ હેનાં ટોળ ભેળવતો. સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ ખેલ સમગ્ર વખત રંગભૂમિ ઉપર જ રહેતાં. તે એટલે સુધી કે એ ગાયકમંડળ પ્રત્યેક વેશ–પ્રવેશક વૃત્તાન્ત–આવતા પ્હેલાં હેના આગમનસૂચક ગીત ગાય; પછી તે પ્રવેશ થાય; અને ગાયકમંડળ આખ્યાનમાંની ગીતિયો વગેરે પદ્યગીત ગાય, અને અભિનય કરનાર નટ ત્હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરે. આમ જ અભિનય થતો. નટની સ્વતન્ત્ર અભિનયની પ્રવૃત્તિ જ ન્હોતી; અને તેથી સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તે musical prompter (ગાનકર પ્રેરકજન) બનવા કરતાં વધારે પદવી ભોગવતું; પદ્ય ભાગનો અર્થ ના સમઝનાર જનમંડળને માત્ર વચનથી અસર ઓછી થાય તેથી તે તે પાત્રજનનો વેશ ધરી અનુવાદથી અને ક્વચિત્ વાર્તાલાપ વગેરે વૃત્તાન્તના અભિનયથી આખ્યાનનું અર્થનિરૂપણ કરવું એટલું જ અભિનય કરનાર નટવર્ગનું કાર્ય હતું. આ યોજનામાં એક ગુણરૂપ સુધારો તરીકે મનાતો ક્રમ એક બીજી નવી દક્ષિણી મંડળીમાં દાખલ થયો હતો. તે એ કે ગાયકમંડળની સાથે સાથે વેશધારી નટો પણ તે તે ભાગ ગાતા હતા, અને પછી પાછા ગદ્યમાં હેનો અનુવાદ કરતા હતા.

કાલક્રમે નટવર્ગનું આ ગાયકગણને તાબે રહી વર્તવાનું ગૌણપદ સુધારી કાંઇક વૃત્તાન્તાભિનય, વાર્તાલાપ, વગેરેનો ભાગ વધવા માંડ્યો. અને અંતે સહુથી છેવટ આવેલી એક રામભાઉ નામના માલિકની નાટકમંડળી આવી, ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં બહુ ફરી. ત્હેણે હિન્દુસ્તાનીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં ત્હેમાં વૃત્તાન્તનાં અભિનયને અતિશય અગ્રભાગે રાખેલો હતો, અને તેથી એ વધારે લોકપ્રિય ખેલ થયા હતા.

: આરમ્ભકાળની દક્ષિણી મંડળીના આખ્યાનના અથદર્શક એથી બહુધા સમઝાવા કઠણ પડવાને લીધે હશે કે કેમ પણ નાટકને અંતે એ લોકો એક "ફાર્સ" (પ્રહસન) ભજવતા હતા. રમૂજી ટૂંકી વાર્તાનો કેવળ ગદ્યમાં જ અભિનય કરી જનમંડળની ઊતરતી બુદ્ધિશક્તિને સમઝાય:હેવો ક્રમ આમ સાધવામાં આવતો હતો. "ફાર્સ"ને અને મુખ્ય નાટકને કશો સંબન્ધ હોતો જ નહિં.

ભવાઈના કેવળ રસયોજનાહીન અને અશ્લીલ ખેલોના અરુચિકર કાળના અન્ધકારમાં આ દક્ષિણની મંડળીનાં ગમે ત્હેવાં કાચાં અને કલાહીન નાટકોએ પણ કાંઇક વિશુદ્ધિનો અને જ્ઞાનદીપ્તિનો પ્રકાશ દાખલ કર્યો. હેનું પરિણામ અમદાવાદમાં કાંઇક મૂર્ત રૂપમાં આવ્યું હતું. એ મંડળીઓના નમૂના ઉપર જ અમદાવાદના ગાન્ધર્વ વર્ગમાંના એક બે મુખ્ય જણે ગાન્ધર્વ તથા તરગાળામાંથી થોડાંક માણસ એકઠાં કરી એક નાટકમંડળી સ્થાપી. ઓખાહરણના આખ્યાનનો ખેલ એ દક્ષિણી મંડળીના નમૂના ઉપર ભજવ્યો હતો. પરંતુ આ મંડળીનું જીવન અત્યન્ત ટૂંકું નીવડ્યું. આ બનાવ નોંધવાનું કારણ એટલું જ કે જનમંડળમાં આ નવા ક્રમની અસર કેવી થઈ તે કાંઇક કલ્પનામાં આવે.*

આ સમય પછી કેટલાંક વર્ષ સુધી કાંઇ નાટ્યપ્રવૃત્તિ જણાઈ નહિં. પરંતુ નાટ્યાભિનયની વૃત્તિ જનમંડળમાં કાંઇક જાગૃત થવાનું કરતી હતી. હેના અલ્પ ચિહ્ન તરીકે એક વાત નોંધવી જોઇયે. કવિ દલપતરામ કને કેટલાક યુવકો ગયા અને કહ્યું કે નાટક ભજવવાનો વિચાર છે માટે આપ કોઇ સરસ નાટક રચી આપો. કવિ બોલ્યાઃ—"હમારું લક્ષ્મીનાટક છે તે તો એકવાર ભજવો." એ લક્ષ્મીનાટક હાલ કોઇ જાણતું પણ નથી અને હેમાં બહુ સસારતા, નાટક તરીકે છે પણ નહિં, એટલે ઉલ્લાસ એટલેથી જ રાખ્યો. ઉપર-

* આ મંડળીની કલ્પના કરીને ઊભી કરનાર ગાન્ધર્વ કૃતેહલાલે અમદાવાદ પ્રાર્થનાસમાજમાં આરમ્ભથી ગવૈયા તરીકે જોડાઈને મરણપર્યન્ત આશરે ત્રીસ વર્ષ કરતાં વધારે સમયની સેવા અવિરત કરી હતી.

તે પછી કેટલેક વર્ષે રા. રણછોડભાઈ ઉદયરામે પોતાનાં નાટકો ભજવવા માટે ઊભી કરેલી શાળાના શિક્ષકો વગેરેની મંડળી આપણી નજર આગળ આવેછે. એ મંડળી સંગીતની બાબતમાં કાગરાજીની મંડળી કરતાં ચઢિયાતી હતી હેમાં સંશય નથી. પરંતુ અભિનયના કલાવિધાનમાં અરસિકના જ જણાતી હતી. કૃત્રિમતા, અસ્વાભાવિકતા, પાત્રનાના સ્વરૂપની પરીક્ષાની અશક્તિ, વગેરે લક્ષણોએ મંડળીનાં હતા.

લગભગ એ જ સમયમાં, પણ કાંઇક ઉપરના સંચલન પછી એક બે વર્ષમાં, મરહૂમ કવિ નર્મદાશંકરની પ્રેરણાથી એક બીજી નાટકમંડળી ઊભી થઈ, અને હેણે એ કવિનાં 'સારશાકુન્તલ' અને 'દ્રૌપદીદર્શન'ના ખેલ કર્યા. એ ખેલમાં કાંઇક પેલી 'મહેતાજીઓ'ની મંડળી કરતાં અભિનયકલા સારી હતી. પરંતુ સ્વતંત્ર દૃષ્ટિયે હેવી ઉત્તમ ન્હોતી. અને હેમાં વળી અંકોની વચમાં અંગકસરતના ખેલ કેવળ અસંબદ્ધ જ દાખલ કરી માત્ર લોકસંઘને આકર્ષવાનો જ હેતુ રાખેલો હતો તે અનિષ્ટ સ્વરૂપ હતું.

આટલું પશ્ચાદવલોકન બસ છે. હેમાં દૃષ્ટિગોચર કરેલો સમય બહુધા ઈ. સ. ૧૮૭૫થી ૧૮૮૦ સુધીમાં આવી રહેછે. તે પછીનાં વીસ પચીસ વર્ષમાં આધુનિક નવીન નાટકમંડળીઓ અને હેમના સંપ્રદાય બહુ ત્વરાથી ઉત્પન્ન થઈ ફેલાવ પામ્યા જોઇયે છિયે. એ સંપ્રદાયનું સ્થૂલ વર્ણન કરિયે તો સંગીત ઉપર વિશેષ લક્ષ, છતાં સંગીતમાં કૃત્રિમતા તથા શાસ્ત્રીય દોષ અને રસક્ષતિ, નાટ્યકલાનું બહુધા વિલોપન, અતિવાસ્તવિકતાને પૂજનારી દશ્ય સામગ્રીના આડમ્બરનું અનિષ્ટ સેવન, નાટકની વસ્તુમાં બહુધા અસારતા, લોકસંઘની અધમ વૃત્તિયોને ઉત્તેજન આપનાર પ્રકાર—જે'વા કે અયોગ્ય પ્રસંગે તે અયોગ્ય રીતે હલકો હાસ્યરસ ઠેર ઠેર રેડવો, સામાજિક ઉત્કર્ષના વ્યાપારો ઉપર વૃથા આરોપ અને ઉપહાસ, ઇત્યાદિ;—આ લક્ષણરેખાઓથી એ વર્ણન કાંઇક અંકાશે. આ સ્વરૂપ બહુધા આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ

છે. આધુનિક મરાઠી રંગભૂમિમાં તો અભિનયકલાવિધાનની રસિકતા તથા ચાતુર્ય, સંગીતની ઉત્તમતા, વગેરે સદંશ જોવામાં આવેછે; જો કે હેમાં પણ લોકરુચિની પૂજાને લીધે અનિષ્ટ પ્રકાર પેસા જણાયછે ખરા.

આ અનિષ્ટ દશામાંથી રંગભૂમિનો ઉદ્ધાર કરવાના સ્તુત્ય હેતુથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાએ કરેલા પ્રયાસનું આ અવલોકનમાં વિસ્મરણ થવું ના જોઇયે. હેમનો હેતુ ઉત્તમ અને સ્તુત્ય હતો. પરંતુ અનેક કારણોને લીધે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત ના થઈ. લોકસંઘને ઉંચી રસકોટિમાં ચઢાવવાના સદુદ્દેશથી એ સંઘની રુચિની ઊતરતી કક્ષામાં આખર ઊતરવાની વિપરીત ગતિ સ્વીકારવાને લીધે સંગીત તેમ જ નાટકવૃત્તાન્ત તથા રચનામાં સારહીનતા જ આવી; અને નટવર્ગ અશિક્ષિત જનમંડળમાંથી સંઘરવાને લીધે અભિનયમાં પણ કલાવિધાનની સિદ્ધિ ના થઈ. હેમને આ બાબતમાં દોષ દેવાનો હેતુ નથી. હેમની મુશ્કેલીઓ ઓછી ન્હોતી. શિક્ષિતવર્ગમાં સંગીતપરતાને અભાવે તેમ જ નાટકના ધંધામાં આબરૂ ના મનાવાને લીધે એ વર્ગમાંથી કોઇ દાખલ થવો કઠણ; ભવૈયાના વર્ગમાં કાંઇક પરંપરાગત સંગીતના સંસ્કારને લીધે એટલી બાબતનો માર્ગ જરાક સરળ હતો, તેથી અશિક્ષિત ભવૈયા વગેરે વર્ગમાંથી નટોનો સંગ્રહ ઘણે ભાગે હેમને કરવો પડ્યો. આ શિવાય બીજી પણ મુશ્કેલિયો હશે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી હતી તે કહેવા માટે કહેવું પડેછે કે સુરુચિ અને કલાવિધાનનાં બલિદાન કરીને હેમણે કાર્ય આરમ્ભ્યું અને ચલાવ્યે ગયા.

સાર્વજનિક રંગભૂમિની આ સ્થિતિ હતી, અને છે. પરંતુ કલાના પ્રેમથી ખાનગી ઊભા કરેલા નાટ્યખેલોની સ્થિતિ ઘણાં વર્ષથી અનેક કારણોને લીધે જુદી જ હતી. એલ્ફિન્સ્ટન તથા ડેકન કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓનાં સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી નાટકો અભિનયમાં ઊંચાં કલામય તત્ત્વથી ભજવાતે આજ ૩૫-૪૦ વર્ષ થઈ ગયાછે. ડૉક્ટર ભાંડારકર અને મરહૂમ કાશીનાથ ત્ર્યંબક તેલંગ એ અભિનય માટે—ખાનગી વખતમાં શિક્ષણ વખતો વખત આપતા મ્હેં જોયેલાછે.

પરંતુ માત્ર થેાડી સૂચનારૂપ જ શિક્ષણ હતું. બાકી સર્વ વિદ્યાર્થીઓની આત્મશક્તિનું જ ફળ હતું; તેાપણુ થેાડીક સૂચનાઓમાં ઉત્તમ કીમતી તત્ત્વેા એઓ બતાવતા હતા. તેમ જ મરહૂમ પ્રોફેસર કાથવટેએ પણ એ પ્રકારનાં શિક્ષણ પેાતાના વિદ્યાર્થીઓની મંડળીને આપેલાં જાણવામાં છે. હાવી ઊંચી રસિક વિદ્વત્તાની છાયામાં ઉત્તમ કલાવિધાન સધાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ અપવાદરૂપ સ્થિતિ ગણવાની છે. વિદ્યાર્થીઓનાં આ પ્રકારનાં નાટકેામાં પણ અનિષ્ટ રુચિયેાનેા પ્રવેશ થતાં ક્ષતિયેા થાયછે, તે ગુજરાત કૅાલેજમાં ભજવાયલાં કેટલાંક નાટકમાં નજરે પડ્યુંછે.

પ્રકરણ ૧૧ મું.

અન્ય પ્રાન્તેાની રંગભૂમિ.

આપણી ગુર્જર રંગભૂમિની આ સ્થિતિ જોડે થેાડીક સરખામણી કરવા માટે આપણા દેશના બીજા પ્રાન્તેાની રંગભૂમિનું થેાડુંક દર્શન કરીશું તેા કાંઇક જુદેા પ્રકાશ પડશે, માટે એ પ્રદેશ ઉપર ત્વરિત સંચરણ કરી જઇયે. મરહૂમ હ. હ. ધ્રુવ *" The Rise of the Drama in the Modern Aryan Vernaculars of India " વિશેના પેાતાના નિબન્ધમાં લખેછે:—

" We must pause now to summarize the results: (1) In the pre-English period no modern Indian Vernacular except Gujarātī had any original native drama, (2) Sindhī, Punjābī, Urdu, Bengālī, and Uriyā, perhaps Marāṭhī had no dramas at all, while Hindī and Maithilī had trans-

* " Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists " (1892 A. D) પૃ. 312 જુવેા.

lations from Sanskrit or undramatic dialogues called નાટક like those of Dayārām Kavi of Gujarāt; in Gujarāt the commencement was made with the (3) જ્ઞાનોદય નાટક and ભવાઈ so early as or even before the 14th century A. C. on the one hand, and with the *ākhyānas* of Premānanda and Vallabha in the 17th and 18th centuries on the other; and (4) probably Hemācharya's *પ્રાકૃત પ્રભાકર sūtra 95 which would presuppose a dramatic literature in Gujarāt. Thus Gujarātī is proved to be earlier than the other vernaculars in its poetry, prose and drama. May its present and future history as its past be equally interesting, and ennobling. "

આ અવલોકનમાં ન્યૂનાધિકતાઓ છે, તે હિન્દુસ્તાનની બીજી દેશી ભાષાઓમાં નાટકના સ્વરૂપ તથા ઇતિહાસ વિશે મ્હેં પેદા કરેલી માહિતી નીચે નોંધુંછું તે ઉપરથી જણાઈ આવશે. એટલે ઉપરના ઉતારાની ઝીણી પરીક્ષા કરીને આ સ્થળે કાલક્ષેપ નહિં કરૂં. માત્ર ન્યાય ખાતર એટલું કહેવું જોઇશે કે હ. હ. ધ્રુવના મનમાં હિન્દુસ્તાનની દ્રાવિડ ભાષાઓ નહિં હોય, માત્ર આર્ય-

---

* પ્રેમાનન્દની કૃતિ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન'-ની પ્રસ્તાવનામાં 'નાટકને સ્થળે કોઇ પણ પ્રાકૃત ભાષામાં આખ્યાન શબ્દ યોજવો' ઇત્યાદી માટે સૂત્રધાર કને હેમાચાર્યપ્રણીત 'પ્રાકૃત પ્રભાકર' ના પંચાણુમા સૂત્રનું પ્રમાણ અપાવાયુંછે. આ प्राकृतप्रभाकर નામના ગ્રન્થ માટે પુષ્કળ અન્વેષણ કર્યાં છતાં હેના નામનિશાનનો પત્તો લાગતો નથી. સ્વ. ચમનલાલ દલાલે પણ મ્હને કહેલું કે એ નામનો ગ્રન્થ કહિં પણ, જૈનભંડારોમાં, યાદીઓમાં, કોઇ પણ સ્થળે, જોયો કે જાણ્યો નથી, એ કૃત્રિમ અને અસત્ય વસ્તુ જ ઊભી થયેલીછે.

ભાષાએ જ ઉદ્દિષ્ટ હશે. પરંતુ 'હિન્દુસ્તાનની દેશી ભાષાઓ એમ સામાન્ય ઉલ્લેખ કર્યોછે તે સાહસનું દ્વાર ઉઘાડેછે; જોકે નિબન્ધના નામનિર્દેશમાં તો Aryan એમ વિશિષ્ટતાદર્શક શબ્દ છે એટલે કાંઇક રક્ષણ મળશે.

પ્રથમ મરાઠી નાટકો લઇયેઃ મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ ઉપર નાટક ભજવવાનો આરમ્ભ ક્યારથી થયો તે નિશ્ચિ-

મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ.

તનાથી કહી સકાય એમ નથી. પરંતુ ઘણા પ્રાચીન સમયથી જાહેર ઉત્સવોને પ્રસંગે નાટકો ભજવવાનો પ્રચાર હતો એમ જણાયછે.

નાટકોની વાર્તા આરમ્ભકાળમાં પૌરાણિક પ્રસંગો ઉપર રચાતી હતી. કોઇ દેવતાનાં પરાક્રમો, દશ અવતારના સંબન્ધી વૃત્તાન્તો વગેરે બહુવાર ગામડાંઓની રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં હતાં. નાટકના આરમ્ભકાળમાં મહારાષ્ટ્રના જિલ્લાઓમાં કર્ણાટક તરફથી નાટક-મંડળીઓ આવતી હતી. સૂત્રધાર અને વિદૂષક લાંબા કાળથી પરિચિત હતા. નાટકના આરમ્ભમાં ગણપતિ અને સરસ્વતીના વેશ હમેશાં આવતા હતા, અને સૂત્રધાર ખેલના વિજય માટે તેઓનો આશી-ર્વાદ માગતો હતો. ગામડાંની રંગભૂમિ ઉપર એક બીજી તરેહનો ખેલ ભજવાતો હતો, હેનું નામ લલિત. આ કાંઇક પ્રહસન (Farce) જેવો ખેલ હતો, અને હેમાં ઘણા હસવા જેવા નકલખેલ થતા હતા. ઉપર કહેલા ખેલ હજી પણ કેટલાંક ગામડાંઓમા જોવામા આવેછે.

રંગભૂમિની સંસ્થા અવિચ્છિન્ન ચાલી આવીછે, અને ઉત્તરોત્તર હેમાં પ્રગતિ થતી આવીછે.

+૫૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર પરશુરામપંત તાત્યા ગોડબોલેએ ઉત્તરરામચરિત, મૃચ્છકટિક, વેણીસંહાર ઇત્યાદિ સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર કર્યાં હતાં. બીજાં સંસ્કૃત નાટકોનાં પણ ભાષાન્તર થવા લાગ્યાં અને એ રીતે અનુકરણ ચાલ્યું.

+ આ માહિતી મળ્યે પંદરેક વર્ષ થયાં. (તેથી ૬૫ કરતાં વધારે એમ કહી સકાય)

મરાઠી નાટકો લખનારાઓમા આદિપુરુષમાનો એક કુરુંદવાડનો વિષ્ણુપંત ભાવે હતો. અણ્ણા કિર્લોસ્કરે હાલના સગીત–નાટકો લોકરૂઢ કર્યા 'સગીત–શાકુન્તલ' અને 'સંગીત–સૌભદ્ર' હેણે રચ્યા; પૂર્વોક્ત નાટક લગભગ ભાષાન્તર હતું અને ઉત્તરોક્ત મહાભારતમાની કથા ઉપરથી સ્વયંકૃતિ રૂપે રચેલું હતું, આ સમયમા બીજા લેખકોએ પણ હાવા પ્રયાસ આરંભ્યા, અને દરેક વર્ષે નવા નાટકોની સખ્યામા વધારો થતો જાયછે.

હાલના વખતમા અંગ્રેજી અથવા ફ્રેંચમાથી હાસ્યરસ નાટકો અને કરુણરસનાટકોના ભાષાન્તરો અથવા સંયોજનો મરાઠી નાટક-સાહિત્યમા ઉમેરાવાં લાગ્યાછે. હાવા લેખકો અનેક છે હેમા મુખ્ય શંકર મોરો રાનડે છે સામાજિક અથવા ઐતિહાસિક વિષયો ઉપર પણ કેટલાક નવા નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાછે અને રંગભૂમિ ઉપર ભજ-વાયાછે. જૂના મરાઠી નાટકસાહિત્યમા કરુણરસનાટકો ન્હોતા. નાટકમા ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોયછે જૂના કાળમા પણ તેમ જ હતું કેટલાક કેવળ ગદ્યનાટકો પણ છે.

નાટકમા સંગીત પણ ભળેલું હોયછે, અને તે નાટકના દેહ-અંશ તરીકે જ. નાટકમા વિદૂષકને દાખલ કરવામા આવેછે જૂના નાટકોમા પણ વિદૂષકનું દર્શન છે. વધારે જૂના કાળના નાટકોમા શંખાસુર તે વિદૂષકને સ્થાને આવતો હતો. સ્ત્રીપાત્રનો વેશ સામાન્ય રીતે પુરુષો ભજવેછે. માત્ર હમણા હમણામા સ્ત્રિયો નટ વર્ગમા દાખલ થઈછે નટનો ધધો પુરુષોને માટે પણ આબરૂદાર ગણાયો નથી. પરંતુ કલાપ્રિય જનો અભિનય કરે તે હલકું ગણાતું નથી અભિનયકલા ક્રમે ક્રમે સુધરતી જાયછે કલાપ્રિયજનોનો અભિ-નય હાલ થોડા વખતથી જ પ્રચારમા આવ્યોછે અને તે આબરૂ-દાર ગણાયછે.

તામિલ નાટકો ઐતિહાસિક કાળની પૂર્વે અસ્તિત્વમાં હતાં. હેમાનાં હાલ એકકે રહ્યા નથી. ૧૪ મા

તામિલ નાટકો. — સૈકાના અન્ત સમયે રચાયલા એક જ નાટક ("અરિચંદ્ર"=હરિશ્ચન્દ્ર) નો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ માલૂમ પડેછે. હાલના સમયમાં કેટલીક કલાપ્રેમી મંડળીઓ જૂની વાર્તાઓ, આખ્યાયિકાઓ, વગેરેને ગદ્ય-નાટકના રૂપમાં મૂકેછે; કવચિત્ સંગીતમાં મૂકેછે. અને તે સંસ્કૃત અથવા શેક્સપીઅરનાં નાટકોના બંધારણનાં હોયછે. એ નાટકો તેઓ ભજવેછે. નાટકનો ધંધો કરનારી મંડળીઓના કરતાં આ નાટકોની રચના સારી હોયછે. પ્રાચીન તામિલ નાટક હમેશાં સંગીતમાં રચેલાં હતાં. 'શીલપ્પ થિકરમ્'× નામના તામિલ મહાકાવ્યમાંથી પ્રાચીન તામિલ નાટક વિશે માહિતી કાંઇક મળેછે. એ કાવ્યની ટીકામાં નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી ઊતારા આપેલાછે. એ શાસ્ત્રગ્રન્થો હાલમાં મળતા નથી. આધુનિક તામિલ નાટકમાં હવે હવે પાશ્ચાત્ય નમૂના ઉપર અભિનય થયોછે. મુંબાઈના નાટકની નકલ પણ કરાવા માંડીછે. કલાપ્રેમી નાટકખેલ તામિલ ભાષામાં કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ કરેછે. હરિશ્ચન્દ્ર, રામ, નલ, વગેરેનાં આખ્યાનો ભજવેછે. એક મરાઠા બ્રાહ્મણ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ નાટકમંડળી ઊભી કરી હતી. પરંતુ કલાપ્રેમી અભિનય પણ આબરૂદાર ગણાતો નથી.

પંજાબમાં નાટક. — પંજાબીમાં નાટક રચાયલું અથવા ભજવાયલું જણાતું નથી. હાલના સમયમાં પંજાબમાં અનેક નાટકમંડળીઓ છે. પરંતુ તે ઘણે ભાગે મુંબાઈમાં ભજવાતાં ઉર્દુ નાટકો ભજવેછે. કેટલાક પંજાબી ગ્રન્થકર્તાઓએ નાટકો લખ્યાંછે—હાલમાં; પણ તે મદ્યનિષેધક મંડળીને માટે, અથવાતો હાલની મુસલમાન વિરુદ્ધ સંસ્થાને માટે રચાયલાંછે. પણ તે ઉર્દુમાં રચાયલાછે. કલાપ્રિય નાટકખેલ પંજાબમાં આજથી ૨૦ વર્ષ ઉપર બહુ જોસમાં હતો. હાલ હેતું જોર ભાગ્યુંછે. ત્હાં કેટલાક બંગાળી લોકો હતા તે ગયા પછી એ ગોહ જતો

× એ ત્રીજી અને છેલ્લી તામિલ academy ના વખતનું છે.

રહ્યાછે. કોઇ કોઇ વાર કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓ અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત નાટકો કલાપ્રેમથી ભજવેછે. એ પ્રકારના ખેલ ગેરઆબરૂવાળા નથી ગણાતા. પંજાબમાં હાલના કાળમાં અભિનય બહુ કલામય નથી. સારા ગાનારને ગુજરાનના સાધન તરીકે રંગભૂમિ કામ આવેછે. રંગભૂમિ ઉપર અભિનયકલા ગૌણ વસ્તુ છે. સંગીત તે જ પ્રધાન ભાગ ગણાયછે.

પરંતુ પંજાબમાં બે સંસ્થાઓ ધ્યાન ખેંચનારી છે. નાટકને માટે ખરી રસિક માગણી જનસમાજમાં હોત તો એ સંસ્થાઓ સંસ્કારી નાટકની સંસ્થામાં વિકાસ પામત. હેમાંની પ્રથમ–' રામ-લીલા ' ના ખેલછે. હેમાં રામાયણમાંના મુખ્ય વૃત્તાન્તોનું અનુકરણ થાયછે. રામ, સીતા અને રામના ભાઇયો એ વેશ ન્હાના છોકરાઓ લેછે; બીજો વેશ મ્હોટી ઉમરના પુરુષો લેછે. એ ખેલ આઠ દિવસ ઉપરાંત ચાલેછે; દરરોજ એક કલાક, એમ. હેમાં કશો વાર્તાલાપ, કે અભિનય, કે સંગીત, હોતાં નથી; પરંતુ બીજું ધોંધાટ વાળું વાદ્યાદિક હોયછે. Passion Play ના જેવું હેનું સ્વરૂપ હોયછે. બીજી સંસ્થા 'સાગ' ની છે, ('સ્વાઙ્ગ'=વેશ). હેમાં મ્હોટી ઉમરના પુરુષો વેશ લેછે, અને પ્રસિદ્ધિ પામેલા કાવ્યો–ધર્મપરાયણ જેવાં–બોલેછે. નટોને ઊંચી બેઠક ઉપર બેસાડીને ઊંચકીને નગરમાં ફેરવેછે; વચમાં વચમાં થોભેછે તે વખત થોડાક પદો એઓ બોલેછે. હેમાં અભિનય કે સંગીત હોતા નથી. કાવ્યોનો વૃત્તાન્ત તૃતીય પુરુષમાં વાર્તાકથનના રૂપમાં હોયછે.

હ. હ. ધ્રુવ 'ભવાઈ' ને પ્રાચીન ગુજરાતી નાટકની પદવીએ ચઢાવેછે. તો આ પંજાબી સંસ્થાનો કેવળ અનાદર કેમ થશે?

સિંધીમાં લખેલાં નાટક ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પૂર્વે જાણવામાં આવ્યાં નથી. એ વર્ષમાં મિસ મેરી કાર્પેન્ટર સિંધ આવી તે વખત હૈદરાબાદની ટ્રેનિંગ કૉલેજના હેડમાસ્તરે એક વાર્તા ઉપરથી નાટક રચી વિદ્યાર્થીઓ કને ભજવાવ્યું હતું. એ છપાયું ન્હોતું. મરહૂમ

પ્રથમ છપાયલું નાટક "નળ અને દમયંતી" એક હિન્દુ લેખકે રચ્યું હતું. દયારામ જેઠમલ કૉલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળીએ એ સરસ રીતે ભજવ્યું હતું. તે પછી વીસ વર્ષ સૂધી કશું ના થયું. પાછું ઈ.સ. ૧૮૯૬-૯૭ માં મિરઝા કલીચબેગનાં તથા મિ. લીલારામનાં રચેલાં સિંધી નાટકો પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં. મિરઝા કલીચબેગનું "મર્ચંટ ઑફ વેનીસ"નું અનુકરણ સિંધ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલું મ્હેં જોયુંછે. હેમાં અભિનયકલા ઊંચા પ્રકારની હતી અને નાટકની રચના પણ સમર્થ લેખકનો હાથ જણાવનારી હતી. સિંધી નાટકોમાં "નળ દમયન્તી"નું સર્વ ગદ્યમા છે બાકીનાં ગદ્ય તથા પદ્યમા છે. ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પછીના સમયમાં મુંબાઈથી કેટલીક નાટકમંડળીઓ આવતી, અને હેના ઉપરથી કેટલીક સ્થાનિક મંડળીઓ ઊભી થઈ હતી. પણ એ સર્વ મુંબાઈની રંગભૂમિમાંનાં ઉર્દૂ નાટકો ભજવતી હતી. સિંધી નાટક વિશે પ્રેમ પ્રૉફેસર પાદશાહે દ. જે. કૉલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળી ઊભી કરી ત્યહાં સુધી કોઈને ન્હોતો. હાલ નાટકની સંસ્થા સિંધમાં સારી સ્થિતિમા છે. કલાપ્રેમી નાટકનો પ્રચાર સિંધમાં ૧૦-૧૨ વર્ષથી શરૂ છે. એ રીતનાં નાટક કરવાં એ ગેર આબરૂદાર ગણાતું નથી; જોકે કેટલાક જૂના વર્ગના લોકો હેની વિરુદ્ધ છે.

પરંતુ આ અર્વાચીન નાટકની ઉત્પત્તિની પૂર્વે સિન્ધમા ત્રણ સંસ્થાઓ હતી, જે નાટકનું કાઈક પૂર્વસ્વરૂપ ગણાય: (૧) મસ્કરા તથા નાચા-એટલે પુરુષ નાચનારા; (૨) ભકત; અને (૩) રાસતરી. (૧) મસ્કરા તથા નાચનારાઓ જીવનમાથી લીધેલા વિવિધ હાસ્યજનક વૃત્તાન્તો તત્કાલ રચનાથી ભજવતા; અને હેમાં અભિનયકલા તથા અનુકરણકૌશલ સારું દર્શાવતા. (૨) ભકતો 'કથકો' જેવા હતા; એ વિવિધ ગીતો ગાતા, અને મહાભારતમાંથી, ગુરુ નાનકના જીવનમાંથી વગેરે વૃત્તાન્તો ભજવતા. (૩) રાસતરીઓ (આપણે અહિંના રાસધારીઓ) કૃષ્ણચરિતના વૃત્તાન્તો ભજવતા.

બંગાળીમાં પ્હેલ પ્રથમ ક્યારે નાટક લખાયાં તે ખાતરીથી નિશ્ચિત થઈ સકતું નથી. પણ છપાયલું સર્વથી પ્રથમ નાટક ઈ.સ. ૧૮૨૧ માં હતું. 'કલિરાજયાત્રા નાટક' હેતું નામ હતું. રાજા રામમોહનરાયના 'સંવાદ કૌમુદી' નામના સાપ્તાહિક પત્રમાં હેતું અવલોકન થયું હતું. એ નાટક તે વખત ભજવાયું પણ હતું. પછીનાં વર્ષોમાં નાટકો લખાયે ગયાં પણ બહુ બહુ અંતરે. માઈકલ મધુસૂદન દત્તના નાટકગ્રન્થોના સમયથી બંગાળી નાટકને વિશેષ વેગ મળ્યો. હેમનું પ્રથમ નાટક 'શર્મિષ્ઠા' નામનું ઈ.સ. ૧૮૬૮ માં છપાઈને ભજવાયું હતું. પરંતુ ખરેખરો નાટકનો વિકાસ અને કીર્તિકાળ ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં 'નીલદર્પણ' નાટકથી માંડીને હતો. રાય દીનબન્ધુ મિત્ર બહાદુરે એ નાટક રચ્યું હતું. બંગાળામાં ગળીની ખેતી સંબન્ધે તોફાન થયેલાં તે એ નાટકનો વિષય હતો. હાલના કાળમાં નાટકોનો ફેલાવ પુષ્કળ થયોછે.

પૂર્વકાળમાં બંગાળી નાટકોનું બંધારણ સંસ્કૃત નાટકોના જેવું હતું; પાછળના કાળમાં શેક્સ્પીઅરના નમૂના ઉપર બંધારણ થવા લાગ્યું. બંગાળી નાટકો ગદ્ય તથા પદ્ય બંને એકઠાં રાખીને લખાયછે. સંગીત પૂર્વકાળથી જ ભળેલું છે. પાત્રવર્ગને બોલવાનાં જ ગીતોને રૂપે એ સંગીત દાખલ હોયછે. એક અથવા અનેક પાત્રને સાથે લાગા ગાવાનાં ગીતો હોયછે. પણ ગ્રીક Chorus (કોરસ) જેવું ગાયકમંડળ તો નથી. કવચિત્ જ આરમ્ભકાળનાં નાટકોમા છે. આપણા દેશનાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય વાદ્યોની સાથે ગીતો ગવાયછે.

અભિનયકલા બંગાળામાં ઠીક ગુણોત્કર્ષ પામીછે. અનેક નટોએ તથા નટીઓએ ઊંચા પ્રકારની કલા માટે ખ્યાતિ મેળવીછે; અને ખરેખરું રસિક વિધાન દર્શાવેછે. પરંતુ હજી સાધારણ નટવર્ગમાં ખાસ અને સર્વત્ર સુધારાની જગાછે.

કલાપ્રેમી નાટકમંડળીઓ હાલમાં અનેક સ્થળે છે. વાસ્તવિક રીતે નાટ્યકલા લોકોના ધ્યાનમાં પ્રથમ આણી તે ઈ.સ. ૧૮૪૦ થી

૭૦ સુધીમાં કલાપ્રેમી ભજવનારાઓએ જ. સાર્વજનિક નાટકગૃહ તો છેક ઈ.સ. ૧૮૭૨માં જ શરૂ થયું. કલાપ્રેમી નટ બનવામાં કશું અપમાન નથી ગણાતું; તોપણ કોઈ યુવક નાટક મંડળીમાં દાખલ થાય તે બહુ પ્રશ્ટ નથી મનાતું, કેમકે અજાણ્યા તથા મિશ્ર મંડળમાં નઠારી ટેવો પડવાનો ભય રહેછે. બાકી ઊંચી પદવીના માણસો કલાપ્રેમથી નાટક ભજવવાનું પોતપોતામાં કરેછે ખરા.

હાલ જે પ્રકારનાં નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયછે તે શરૂ થયાં તે પૂર્વે બંગાળામાં જુદા પ્રકારનાં નાટકો હતાં. તે ખાનગી મકાનના ખુલ્લા ચોકમાં અથવા દેવાલયના નટમન્દિરમાં, રંગભૂમિ ઊભી કર્યા વિના જ, ભજવાતાં હતાં. એ નાટકોનું નામ 'યાત્રા' હતું. હેમનો વિષય ઘણું કરીને પૌરાણિક વૃત્તાન્તોમાંથી લેતા. વૃત્તાન્તના પ્રમાણમાં ૩૦ થી ૧૦૦ માણસોનું નટમંડળ હેમાં હોતું, વખતે તેથી પણ વધારે. પોશાક અને બીજી વેશસામગ્રી–રંગ શિવાય–એ વાપરતા. (કવચિત્ પ્રસંગે ચાક, સિંદૂર, અને કાજળનો ઉપયોગ થતો). વાર્તાલાપમાં ટૂંકાં ગદ્ય વાક્યો બોલાતાં, પણ તે વિરલ હતાં. પણ આ દેશનાં વાદ્યો સાથે ગવાતાં ગીતો તે જ એ નાટકોની મુખ્ય સામગ્રી હતી. હેમાં હાસ્યરસનો ભાગ–વિદૂષક તથા બીજાં પાત્રો વડે–વિશેષ આગળ પડતો હતો. 'યાત્રા'ઓના બંધારણમાં કાલક્રમે ફેરફાર થતા ગયા, અને નાટકનો આકાર ધારણ થયો. હાલના સમયમાં પણ 'યાત્રા'ઓના ખેલ થાયછે; પરંતુ હેમાં ફેરફાર એટલા બધા દાખલ થયાછે કે રંગભૂમિ વિનાનાં નાટકો જ હેને કહી સકાય.

'યાત્રા'ઓના સમયની પૂર્વે 'પંચાલી' 'તર્જા,' 'સંકીર્તન' વગેરે નામના ખેલો થતા હતા. પરંતુ હેમાં અભિનયનો અંશ નહિ જેવા જ અને મુખપાઠનો ભાગ તથા ગીતો એ જ પ્રધાન ભાગે હોતાં. "પંચાલી" માં એ પ્રકાર હતા. 'તર્જા' નાં ગાયનોનો પ્રકાર

તો આપણા ગુજરાતમાં 'કલગીવાળા' અને 'તુર્રાવાળા' ની હિન્દુસ્તાની ભાષામાં લાવણીઓની પરસ્પર સ્પર્ધા જેવો જણાયછે, ઢોલ અને કાંસીજોડાનો હેમાં વાદ્ય તરીકે ઉપયોગ થાયછે.*

આ ઇતિહાસ જોતાં હ. હ. ધ્રુવની કલ્પના–ગુજરાત શિવાય અન્યત્ર નાટકની ઉત્પત્તિ ન્હોતી તે–કાંઇક શિથિલ થાયછે.



* 'તર્જ' બે પ્રતિસ્પર્ધી મંડળીઓ એકઠી થઈ પ્રત્યેક અમુક વિષય ઉપર સાથે મળી ગાયછે. પછી એક જણ એક લાંબુ કાવ્ય ગૂઢ પ્રશ્નવાળું ગાયછે, અને સ્હામી મંડળીને એ અર્થ છોડવાનું બીડું ઝડપવાનું રહેછે. અને પક્ષ એ પદ્ય તત્કાળ જોડી કાઢેછે.

કલાવિભાગ.

કલાવિભાગ.

પ્રકરણ ૧ લું.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં મુખ્ય અંગો તથા સામાન્ય લક્ષણ.)

આ સમગ્ર અવલોકનથી સામાન્ય પરિણામ તો એ જ આવેછે કે આપણી અહિંની રંગભૂમિની હાલની સ્થિતિ કલાના વિષયમાં બહુ જ ઊતરતી છે. અભિનયકલાની આ નિકૃષ્ટ અવસ્થાથી થતી ગ્લાનિને લીધે એ કલાનાં ખરાં અને ઊંચાં ધોરણોનું દર્શન તથા પરીક્ષણ જનમંડળ આગળ મૂકવાના ઉત્તમ ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને આ વિષય ઉપર ચર્ચા ઈ.સ. ૧૮૯૮-૯૯ માં Students' Literary Society ની સમક્ષ અમદાવાદમાં મ્હેં કરી હતી; ત્હેનું જ બહુ અંશે પુનર્યોજન કરીને આ નિબન્ધ વિદ્વન્મંડળ આગળ નિવેદનરૂપે ધર્યોછે.

(ઉપોદ્ઘાત) આપણે જોઈ ગયા છિયે કે નાટકની ઉત્પત્તિ બહુધા સર્વ દેશોમા નૃત્ય, સંગીત, ભાવપ્રદર્શક અંગવિક્ષેપ, વગેરેથી શરૂ થઈ કાલક્રમે મૂક નાટ્યનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થઈ, પછી એક પાત્રકૃત આલાપ, અને પછી ઉભયાલાપ-એ ક્રમમા દર્શન દેછે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં આ પ્રકારનો વિકાસક્રમ થયેલો સબળ રીતે જણાયછે. આરમ્ભકાળમાં એકસ દેવના ઉત્સવો વખત, અને પછીથી સર્વ કોઇ ઉત્સવ વખત, જે chorus-ગાયકમંડળ-નું કાર્ય માત્ર ગીતો ગાવાનું હતું તે ક્રમે ક્રમે નાટકની રચનાનો પાયો બન્યું. અલબત, આરમ્ભના ક્રમ વખત તો ગ્રીક rhapsodists (છૂટક ગીત ગાનારા) જેવા ભટકતા ગાયકો, આપણા દેશના 'ભરથરીઓ,' મરાઠીમાં 'પવાડા' ગાનારાઓ,

વગેરે જેવા તે નાટકનાં અમગામી સ્વરૂપો હોવાં જોઇયે. અંગ્રેજોમ Punch and Judy નો ખેલ કરનારા હોયછે અને ત્હેને મળતા આપણા દેશમાં દોરીઓ ખેંચી પૂતળાંને નચવી પૂતળાંનું જ નાટક-ખેલ જેવું કરનારા અસલ ફરતા હતા, તે પણ નાટકની ઉત્પત્તિ સૂચવી સકેછે; હેમાં મૂક નાટ્ય અને ઉભયાલાપ બંનેનું વિલક્ષણ મિશ્રણ આવેછે.

અભિનયની ઉત્પત્તિનાં માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે કારણો.

નાટકના સ્થૂલરૂપની ઉત્પત્તિ ઉપર પ્રમાણે જણાયછે. હેના સૂક્ષ્મરૂપની ઉત્પત્તિ-હેની ઉત્પત્તિનું માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે જણાતું કારણ-મનુષ્ય સ્વભાવમાં રહેલી અનુકરણેચ્છામાં કાંઇક છે, તેમ કાંઇક પોતાના હૃદયભાવનો અન્ય પ્રતિનિધિ દ્વારા ઉદ્ગાર કરવાની વૃત્તિમાં પણ સંભવેછે. અનુકરણવૃત્તિ કે'વી પ્રકૃતિગત છે હેનું એક સચોટ વર્ણન Actor's Art નામના પુસ્તકમાંથી ઊતારવા લાયક છે. આ વૃત્તિ સર્વવ્યાપક છે, જન્મથી જ પ્રાપ્ત છે, અને આત્મવિલક્ષણતાનો લોપ કરી સર્વમનુષ્યોને એક સમાન વચલા વડના ગુણવાળાં બનાવનાર આ સમયની શિક્ષણપદ્ધતિ બાળકનામાં અકાળે આત્મસંવેદન પ્રેરી હેની અનુકરણશક્તિનો નાશ કરી નાંખેછે,—એમ ચર્ચા કરી હેના દૃષ્ટાન્તમાં એક ધર્મ સંબન્ધી માસિકમાં આવેલી વાત લખીછે. એ લેખકે પોતાના ઘરની બારીમાં બેઠે બેઠે નીચે એક બાળક પોતાના ગોઠિયાઓને ઉચ્ચ સ્વરે વાર્તાના આવેશથી પોતાના ઘરનો બનાવ કહેતો સાંભળ્યો હતો તે બીના વર્ણવીછે. એ છોકરો બોલ્યો:—

"I was sittin' in my mother's chair; an' my sister come into the room, an' said in a narsty snarly way, "Get out of that chair." My father was in the room, an' he said to me "Stay where

you are till you're asked in a proper manner." So I stayed where I was, an' my sister stood and sulked with a finger in her mouth, scratchin' my sleeve with her other hand. Me an' father didn't take no notice of her, an' all at once she up with my new inkstand off the table an' threw it downstairs. Broken. Then she up with the oranges an' threw them downstairs. One 'it the 'all lamp. Broken.

"My father stood lookin' on, with his hands in his pockets, an' then he said, "Now, my girl, per'aps you'll go to bed?"

"Tantrums. Oh, I call'em tantrums. But there that's like a girl—if you won't let her do one little thing she wants to do, she does a lot of others *worse*."

એ લેખક કહેછેઃ આ બનાવનું વર્ણન અનુપમ રીતે એ છોકરાએ કર્યું હતું; હેવું તદ્રૂપ કર્યું હતું કે સર્વ વૃત્તાન્ત જીવંત નજર આગળ ઊભો થયો હતો. કટુ અને ધુરકતા અવાજે એ છોકરી બોલી હતી તે રીત્ય; હેના બાપનો શાન્ત આત્મસંયમ; એક આંગળી મ્હોમાં નાંખતી, અને મારવાને તત્પર પણ તેમ કરવાની હિમ્મત ના રાખતો અનર્થંકર બીજો હાથ રાખતી, એ છોકરીની ધૂંધવાતી વૃત્તિ; પોતાની અશક્તિને લીધે ઊપજેલો હેનો અદમ્ય ક્રોધ; વેર વાળવામાં પરિણામને વિશે બેદરકારી;–આ સર્વ એ છોકરાએ કરેલા આલેખનમા પ્રગટ થયાં હતાં. 'Broken' એ શબ્દ બોલતાં કાંઈક હાસ્યપ્રદર્શક અપ્રતિકાર્યતા બતાવનારી સ્વરવિકૃતિ હેણે કરી હેમાં

હેવી પૂર્ણ પ્રતીતિ જણાતી હતી કે જાણે નવા ખડિયા મળવા તે તો હેના જીવનમાં વિરલ પ્રસંગના બનાવ હોય. ખડિયાના ભંગ સાથે હેના સર્વ મ્હોટાં મ્હોટાં મનોરથનાં સ્વપ્નાંના પણ કડકે કડકા થઈ ગયા.

Broken. નવો ખડિયો હેની કને કાયમ રહ્યો હોત તો એ શાં શાં પાનાં કરત હેની કલ્પના જ થવી કઠણ હતી. અને દિવાનખાનાનો દીવો એ દીવાના પૈશા બેઠા હતા, અને પૈશો એ ચીજ હેના ઘરમાં મોંઘી હતી, એ broken શબ્દના ઉચ્ચારણમાં હેણે પૂરેલી મહત્તા ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાતું હતું. આ દૃષ્ટાન્તમાંથી એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ સૂચવાયછે તે એ કે અનુકરણના સાફલ્ય માટે અનુકૃતિ કરનાર માણસે પોતાને પોતાના પોતાપણાને ક્ષણવાર ભૂલી જઈ, જાણે પોતાના સ્વરૂપમાંથી બ્હાર જવું જોઇયે; ટૂંકામાં આત્મસંવેદન લુપ્ત થવું જોઇયે.

(અન્ય દ્વારા પોતાના ભાવનો ઉદ્ગાર) નાટ્યકલાનું બીજું અન્તર્નિદાન–પોતાના હૃદયભાવના અન્યના પ્રતિનિધિપણાની મારફત ઉદ્ગાર કાઢવાની વૃત્તિ વિશે Rejected Addresses માં બાયરનના અનુકરણમાં–ઉપહાસરૂપે પણ કાંઈક તથ્ય સ્વરૂપમાં–કહ્યુંછે.

"Has life so little store of real woes,
That here ye wend to taste fictitious grief?
Or is it that from truth such anguish flows,
Ye court the lying drama for relief?"

અહિં ઉપરનું તત્ત્વ સ્પષ્ટ રૂપે નથી. અને જીવનનાં દુઃખમાંથી છૂટી ક્ષણિક સુખની આશાએ નાટક જોવાને લોકો આવેછે એ કલ્પનાનું, જીવનના અનુભવનો નાટકના કૃત્રિમ જીવનદ્વાર ઉદ્ગાર જોવાને આવેછે એ કલ્પના જોડે અવિશ્લેષ્ય મિશ્રણ થઈ ગયુંછે. પરંતુ બંને કલ્પના હામાંથી નીકળી સકે એમ છે. કાંઇક આ પ્રકારનો

જ વ્યાપાર નાટકને વિશે એક ગ્રીક Comedian, હાસ્યરસ નાટક-કારે બતાવ્યોછેઃ—

"For whensoe'er a man observes his fellow
Bear wrongs more grievous than himself has known
More easily he bears his own misfortunes."

"પોતાના કરતાં વધારે ભારે દુઃખ ખમતા બીજા મનુજ બન્ધુને જોઈને માણસ પોતાની વિપત્તિયો વધારે સ્હેલાઈથી સહન કરેછે."

મતલબ કે માણસને પોતાનાં ખાનગી ક્ષુદ્ર દુઃખો વ્યગ્ર કરેછે પણ ઉન્નતિ આપતાં નથી, તે અન્ય જનની વધારે ભારે વિપત્તિ-યોમાં સમભાવથી ભાગ લેવાથી દૂર થાયછે અને વિપત્તિયોનું ચિન્તન કરવામાં રોકાયલા મનને ઉશ્કેરવાની સાથે ઉન્નત ભાવમાં ચઢાવેછે. આ પ્રકારની નાટકમાં પ્રગટ થતા અનુભવોના દર્શનથી થતી હૃદયને ઊંચી કક્ષામાં ચઢાવનારી શક્તિને એરિસ્ટોટલે-* "વિશુદ્ધીકરણ" નું નામ યથાર્થ રીતે આપ્યુંછે. કેમકે આ પ્રકારના રંગભૂમિના અનુ-ભવો પ્રેક્ષક મંડળના હૃદયને ઉન્નત ભાવમાં દોરી પોતાનાં ક્ષુદ્ર દુઃખોમાંથી મલિનતાનો ભાગ કાઢી નાંખી શુદ્ધ કરેછે. હ્યામાં અન્ય દ્વારા–રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતા નટનાં સુખ દુઃખાદિદ્વારા–પ્રેક્ષકો પોતાના હૃદયનાં સુખદુઃખોનો ઉદ્ગાર કરવાનો વ્યાપાર પણ સૂક્ષ્મરૂપે કરેછે–એ કલ્પના પણ ઝીણી રીતે સમાયછે.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં લક્ષણઃ સ્વાભાવિકતા)

અનુકરણવૃત્તિ અને અન્યદ્વારા અન્તર્ભાવનો ઉદ્ગાર–એ બે બીજ અભિનયની પ્રવૃત્તિનાં છે, ત્હેમાં અભિનયના કલાસ્વરૂપ માટે અનુકરણ એ જ મુખ્ય અને વ્યવહારને ઉપયોગી તત્ત્વછે. પરંતુ આ અનુકરણમાં ઉત્તમ અને રસિક કલાનું સ્વરૂપ પ્રવિષ્ટ થાય ત્હારે જ અભિનય ખરો બને. તો કલાસ્વરૂપ માટે

* Encycl. Brit. p. 395.

શાં શાં લક્ષણ આવશ્યક છે તે તપાસવાનો પ્રસંગ આવેછે. એ લક્ષણોનાં વિશેષ અંગોની ચર્ચા કરતા પ્હેલાં હેની સામાન્ય રેખાઓ પ્રથમ જોઈશું. આ નિબન્ધના આરમ્ભમાં કહ્યું છે તેમ નટ તે નવીન સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક છે. એ સર્જનશક્તિ વિના અભિનય તે શુષ્ક અનુકરણ–અસલ પ્રમાણે નકલ–એમ જ બને. સામાન્ય ફોટોગ્રાફ અને રસિક કલારચિત ચિત્ર વચ્ચે જે ફેર છે તે અનુકરણ અને અભિનય (કલામય અભિનય) વચ્ચે છે. એ બેનું ભેદક સ્વરૂપ એ સર્જનશક્તિમાં સમાયછે. એ સર્જનશક્તિ શી રીતે પ્રાપ્ત થાય એ તો અતિ અગમ્ય વાત છે; 'નૈસર્ગિકી પ્રતિમા' જેમ કવિત્વમાં તેમ સર્વે રસિક કલાવિધાનમાં આવશ્યક પ્રથમ પાયો છે. પરંતુ એ પ્રતિભાને ખીલવી સાહાય્ય આપનારા વિધિ છે અને આવશ્યક છે. આ ચર્ચામાં પ્રસંગવશાત્ એ વિધિનું પણ સૂચન થશે પરંતુ મુખ્ય વાત એ સર્જનશક્તિના સંપાદક તત્ત્વના સ્વરૂપનું અન્વીક્ષણ તે થશે. એ સંપાદક તત્ત્વો તે જ અભિનયકલાનાં વિશેષ અને સામાન્ય લક્ષણ.

તો પ્રથમ સામાન્ય લક્ષણો લઇએ. એક તો સ્વાભાવિકપણું છે. નટના અભિનયમાં કૃત્રિમતા તે નાટ્યના માયાવી વ્યાપારને વિરોધી બનેછે. નાટ્યનું સામર્થ્ય હેમાં જ સમાયુંછે,–અનદ્ તે તદ્રૂપ અનાવી માયાનો આભાસ ઊભો કરવો. અને જો નટના અભિનયમાં પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે આતો રામ કે સીતા, કે દુષ્યન્ત કે શકુન્તલા ન્હોય, પણ હેનો વેશ ધારી ફલાણો ફલાણો છે, એટલું જ નહિ પણ હેના ભાવ પ્રદર્શનાદિકમાં પ્રકૃતિને પ્રતિકૂળ લક્ષણો જણાઈ કૃત્રિમતા પ્રગટ થાય, ત્યારે જે માયામય રચનાનો ચમત્કાર કલાનું ખાસ ધન છે તે લુપ્ત થઈ જાય.

પરંતુ આ અભિનયનું સ્વાભાવિકપણું તે જીવનમાં જે પ્રકૃતિની સ્વાભાવિકતા જણાયછે તે નથી. નટે અભિનય કરવામાં સ્વાભાવિક "હોવાનું" નથી, પણ "બનવાનું" છે. જરાક વધારે સ્પષ્ટતા

(અભ્યાસસાધિત સ્વાભાવિકતા)

કરિયે. ઉપર બાળકની અનુકરણવૃત્તિ વિશે દૃષ્ટાન્ત આપ્યુંછે તે વિચારિયે. એ બાળકે સર્વ ભાવ-પોતાના, પોતાની બ્હેનના, પોતાના પિતાના સર્વભાવ તથા સ્થિતિવૃત્તિ વગેરેનું તદ્રૂપ અનુકરણ કર્યું હતું. અને, હેના સ્વાભાવિકપણાને લીધે જ તદ્રૂપતા સધાઈ હતી. પરંતુ હેનો હેતુ અભિનય કરવાનો ન્હોતો. એતો સ્વાભાવિક રીતે પોતાના નિત્ય જીવનનો વ્યાપાર કરીને પોતાના ગોઠિયાઓને વાત કહેતો હતો. અર્થાત્, પોતાના અનુકરણ-વ્યાપાર ત્ય્હાં સુધી હેને કોઇ ધારીને જુવેછે એમ એ બાળકને ખબર નથી હોતી ત્ય્હાં સુધી હેના સર્વ અભિનય, અંગવિક્ષેપ, વગેરેનું પોતાને જ ભાન નથી હોતું. પણ જે ક્ષણે હેને ખબર પડે કે મ્હારી નકલ બધા ધારીને જુવેછે, તે જ ક્ષણે હેના અનુકરણ-માંથી લાલિત્ય જતું રહી કઢંગાપણું આવેછે. પરંતુ નટને તો પોતાના અભિનયનું ભાન થાયછે ને રાખવું પડેછે. અનુકરણ માટે આત્મ-સંવેદનનો લોપ થવો આવશ્યક છે એ ખરું, પણ તે લોપ નટની ઇચ્છાથી કરેલો લોપ છે, અર્થાત્ નટ પોતે જાણીને આત્મભાન તજે-છે. બાળકને પ્રસંગે જે અંગવિક્ષેપ, સ્થિતિવૃત્તિ, વગેરે વગર પ્રયાસે ઉત્પન્ન થાયછે, તે નટને પોતે જાણીને અનુકરણવિષય કરવાં પડેછે. જે વાતો-કલ્પનારચિત વસ્તુઓ-બાળક ખરી માનેછે, તે નટ પોતે માનેછે એમ ભાસ બતાવવો પડેછે. બાળક જેવું સ્વા-ભાવિક છે ત્હેવા સ્વાભાવિક નટે પોતાની કલાને બળે બનવાનું છે. નટની સ્વાભાવિકતા તે કૃત્રિમ સ્વાભાવિકતા છે. પરંતુ ઉપર જે કૃત્રિમતા ત્યાજ્ય બતાવીછે ત્હેનો અહિં પ્રસંગ નથી. સ્વાભાવિકતાની કૃત્રિમતા ગૂઢ રાખવી એ કલાનું રહસ્ય છે. અર્થાત્, આ વિષયમાં સ્વાભાવિકપણું અને કલા એ અભિન્ન છે; ભિન્ન છે તો કલાનું ફળ સ્વાભાવિકતા છે.

આ ઉપરથી જણાશે કે અભિનયની સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એમ નથી કે અભિનય માટે માત્ર આપણા સ્વાભાવિક

(તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ ના થવું) લક્ષણોને ભઇને રહેવું અને કશો અભ્યાસ હેના સાધન માટે આવશ્યક નથી. Mac-Ready કહેછેઃ

" The actor's art is to fathom the depth of character, to trace its latent motive, to feel its finest quiverings of emotion, to comprehend the thoughts that are hidden under words and thus *possess one's soul of the actual mind of the individual man.*"

"નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે-પાત્રના લક્ષણનું ઊંડાણ માપવું, હેનો ગુઢ હેતુ સોધી કાઢવો, હેના ભાવનાં ઓછામાં ઓછાં સ્ફુરણો અનુભવવાં, શબ્દોની પાછળ નિગૂઢ રહેલા વિચારોનો પૂર્ણ ભાસ કરવો, અને આ રીતે એ પાત્રની વ્યક્તિતાથી, હેના વાસ્તવિક સ્વરૂપથી પોતાના આત્માને આવિષ્ટ કરવો. "

પરંતુ આ તો એકંદર સ્વરૂપના અભ્યાસની સામાન્ય આકારમાં વાત થઈ. પંણ અભિનયમાં છૂટા છૂટા પ્રસંગોની વખતે પણ તાત્કાલિક પ્રેરણાને ભઇને રહેવું એ પણ ભૂલ્ય છે. સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એ નથી. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછેઃ—

" There will, of course, be such moments, when an actor at a white heat illuminates some passages with a flash of imagination (and this mental condition, by the way, is impossible to the student sitting in his arm-chair); but the great actor's surprises are generally well-weighed studied and balanced. We know Edmund Kean constantly practised before a mirror effects which startled his audience hy their apparent spontaneity.

It is the accumulation of such effects which enables an actor, after many years, to present many great characters with remarkable completeness."

"અલબત, હેવા કેટલાક પ્રસંગ બને કે ધોળા તેજથી ધીકતા લોખંડ જેવી પ્રેરણાની પરાકાષ્ઠાએ ચઢેલો નટ પોતાની કલ્પના-શક્તિના ઝબકારા વડે કોઇક ભાગ ઉપર પ્રકાશ પાડે (આરામ ખુરશીમાં બેશી રહીને જીવનનો વિસ્તીર્ણ અનુભવ મેળવનાર અભ્યાસી-ને આ માનસિક દશા અશક્ય જ છે તે પ્રસંગવશાત્ કહેવું જોઇયે); પરંતુ સમર્થ નટના દેખાતા અચુચિન્તવ્યા ચમત્કારો ઘણે ભાગે તો પ્રથમથી ખરેખર તોલન કરી, અભ્યાસથી કરી, સમ-પ્રમાણ બનાવી, સાધેલા હોયછે. આપણને ખબર છે કે એડમંડ કીન પોતાના પ્રેક્ષકમંડળને જે અદ્ભુત ચમત્કૃતિયોના દેખાતા સ્વયંભૂ સ્વરૂપથી આશ્ચર્ય પમાડતો હતો તે પોતે ચાટલાની રહામે રહીને વારંવાર અભ્યાસ વડે તૈયાર કરતો હતો. હાવા ચમત્કારોનો સમુદાય એકત્ર થઇ અનેક વર્ષે ઘણાં મ્હોટાં પાત્રસ્વરૂપો વિલક્ષણ પરિ-પૂર્ણતાથી ઉપસ્થિત કરવાને નટ શક્તિમાન્ થાયછે."

આમ આકસ્મિક જણાતા અભિનયચમત્કાર ખરું જોતાં અભ્યાસનું ફળ હોયછે; પરિપૂર્ણ કલાવિધાયક લાંબા અને કાળજી-પૂર્વક અભ્યાસથી આ ફળ સાધેછે, અને આ રીતે "કલાવડે કલાને સંતાડેછે;" પરંતુ તાત્કાલિક ઊર્મિના ઉપર ભરૂંસો રાખીને એ નથી રહેતો. હેવી કૃતિને લ્યૂઇસે યોગ્ય ઉપમા આપી કહ્યુંછે કેઃ–

તરવાનું પ્રથમ શિક્ષણ લેવા માટે તોફાનમાં વ્હાણ ભાગવાના ઉપર ભરૂંસો રાખવા જેવું એ કામ છે.*

---

* "Actor's Art.", pp. 15—16.

આમ સ્વાભાવિકતા માટે અભ્યાસની આવશ્યકતા છે, અને તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ થવું જોખમ ભરેલુંછે.–

(ઊર્મિને વશ થવાના વિરલ પ્રસંગ)

એ સામાન્ય ધોરણ ખરું છે. તથાપિ કોઇ વિરલ પ્રસંગે–સમર્થ નટને હાથે–હેવી તાત્કાલિક ઊર્મિના ઉછાળા સફળ નીવડેછે. હેનું એક ઉદાહરણ Actor's Art નામના પુસ્તકમાં એક સ્થળે મળે છે. મિસ હેલેન ફ્રોસિટ (લેડી માર્ટિન) એક વખત "The Lady of Lyons" ના નાટકનો પોતાનો પ્રથમ અભિનય કરતી હતી તે વખતનો પોતાનો એક બનાવ કહેછે:—

"As I recalled to Claude in bitter scorn, his glowing description of his Palace by the Lake of Como, I broke into a paroxysm of hysterical laughter, which came upon me, I suppose, as the natural relief from the intensity of the mingled feelings of anger, scorn, wounded pride, aud outraged love, by which I found myself carried away. The effect upon the audience, was electrical, because the impulse was genuine. But well do I remember Mr. MacReady's remonstrance with me for yielding to it. It was too daring he said; to have failed in it might have ruined the scene (which was true). No one, moreover, should ever, he said, hazard an unrehearsed effect. I could only answer that I could not help it, that this seemed the only way for my feellngs to find vent; and if the impulse seized me again, again, I feared, I must act the scene in the same way.

And often as I have played Pauline, never did the scene fail to bring back the same burst of hysterical emotion, nor, so far as I know, did any of my critics regard my yielding to it as out of place, or otherwise than true to nature"*

"જે વેળાએ ક્લોડને મ્હેં ધિક્કારની કટુતાથી સંભારી આપ્યું કે કોમો સરોવર ઉપરના ત્હારા મ્હેલનું કેવું ભભકદાર જૂઠું વર્ણન ત્હેં કર્યું હતું, તે વેળાએ હું એકાએક ઉન્માદજનિત અટ્ટહાસથી સંક્ષુબ્ધ થઈ ખડખડાટ હસવા મંડી ગઈ, ક્રોધ, ધિક્કાર, આઘાત પામેલી ગર્વવૃત્તિ, અને પ્રેમને મળેલું ઘોર અપમાન, આ સર્વ મિશ્ર ભાવથી હું ઘસડાઈ જતી લાગતી હતી તે ભાવસમુદાયની તીવ્રતામાંથી સ્વાભાવિક છુટકારા તરીકે આ હાસ્યક્ષોભનો ઉન્માદ આપોઆપ મ્હને પ્રાપ્ત થયો. પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર વીજળીની શક્તિના ચમત્કાર જેવી થઈ, કેમકે એ ઊર્મિ અકૃત્રિમ હતી પણ મ્હને બરોબર સાંભરે છે કે મિ. મેક્રેડીએ મ્હને એ ઊર્મિને વશ થવા માટે ઠપકો દીધો હતો એ કહે–એ બહુ સાહસપૂર્ણ ક્રમ હતો, જેમાં જો નિષ્ફળતા થઈ હોત તો બધો એ અભિનયખેલ કથળી જાત (અને એ વાત ખરી હતી) હેણે વળી કહ્યું —પૂર્વપ્રયોગથી તૈયાર ના કરી રાખેલી કશી પણ ચમત્કૃતિનું જોખમ કોઈએ પણ માથે લેવું ના જોઈએ હું એટલો જ ઉત્તર દઈ સકી કે–"હું એ બાબતમાં પરવશ હતી, મ્હારાથી એ ઊર્મિને વશ થયા વિના રહેવાયું જ નહિ મ્હારા ભાવસમુચ્ચયને બ્હાર નીકળવાનો એ જ માર્ગ જણાયો, અને જો બીજીવાર એ ઊર્મિ મ્હને ઘેરે, તો તે વખત પણ એ અભિનય એ જ રીતે કર્યા વિના નહિ રહેવાય એમ ધારું છું' અને પૉલાઇનનો વેશ મ્હેં અનેક વાર ભજવ્યો છે, અને એ અભિનયપ્રસંગ એ જ પ્રકારનો ઉન્મત્ત ભાવોદ્ગાર પાછો આવ્યા

* "Actor's Art", pp 25-26

વિના રહેતા નથી; તેમ જ, મ્હારા જાણ્યા પ્રમાણે, મ્હારા કોઇ પણ પરીક્ષકે એ ઊર્મિને વશ થવાના પ્રકારને અસ્થાને ગણ્યો નથી, અને એઓએ એ પ્રકારને પ્રકૃતિને અનુરૂપ જ માન્યોછે."

પરંતુ આ પ્રકારનું તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ થઈ અભિનય-ચમત્કાર ઊપજાવવાનું કૃત્ય સમર્થ નટને હાથે અને અપવાદ રૂપે જ સંભવેછે; અને સામાન્ય તત્ત્વ તો ઉપર કહ્યું તે જ છે;—અભિનયની સ્વાભાવિકતા પૂર્વપ્રયોગના અભ્યાસથી જ સાધ્ય હોવી જોઇયે.

પ્રકરણ ૨ જું.

(અભિનયકલાનાં બીજાં સામાન્ય લક્ષણ.)

(અભિનય માટે વિદ્યાલયો.)

અભિનયની કલામાં આમ અભ્યાસનું મહત્ત્વ જણાયછે, તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાયછે કે ગમે તે નટ ગમે તે રીતે અભ્યાસ કરે તે પ્રષ્ટ છે કે આ અભ્યાસમાં અનુસરવાના સામાન્ય તત્ત્વો તથા ત્હેના પ્રયોગનું શિક્ષણ મળવા માટે કોઇ વિદ્યાલય ઇષ્ટ છે ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર Actor's Art ના ગ્રન્થકારે નીચે પ્રમાણે આપ્યોછે ત્હેનો સાર આ છેઃ*—

અભિનયકલા હેવી વિશાળ, વિવિધતાવાળી, સર્વવ્યાપક છે કે વિદ્યાલયનાં બન્ધનો તે ખમી શકે નહિ. અભિનયકલાને આવશ્યક માનવજીવનનું અધ્યયન એ હેવો વિસ્તીર્ણ વિષય છે કે વિદ્યાલયની મર્યાદામાં પૂરી નહિ સકાય, અને તેથી હેવા વિદ્યાલયના સર્વ પ્રયત્ન નિષ્ફળ ગયાછે; મનુષ્યજીવન અને સ્વભાવનો અનુભવ એ જ હેને માટે અપ્રતિમ વિદ્યાલય છે. ડૉક્ટર વૉજન (Waagen) નો મત હેવો હતો કે—

"Academy (કલાઓ માટેની શિક્ષણસંસ્થા)ની પદ્ધત

* Actor's Art, pp. 19-20

મધ્યમ વર્ગની શક્તિવાળાને કૃત્રિમ ઊંચું પદ આપેછે; સ્વાભાવિક શક્તિને જડ કરી નાંખેછે; અને કલાના સ્વાતન્ત્ર્યમાં અહિતકારક પ્રમાણમાં સત્તા અને પારકી દખલને પ્રવેશ આપેછે."

હવે સર્વ કલામાં અભિનયકલા જેટલું બીજી એકે કલામાં સ્વાતન્ત્ર્ય આવશ્યક નથી. તેથી ઉપરના ધોરણે હેમાં વિદ્યાલયને પ્રવેશ થતાં એ કલાનો વિક્ષેપ થવાનો. મૅક્ રેડીના મનમાં કોઇક પ્રકારની અભિનય-શિક્ષણસંસ્થા હોય તો ઠીક એમ કાંઇક હતું–હેણે પણ ઈ. સ. ૧૮૪૫ માં પારિસમાંની હેવી સંસ્થા (Paris Conservatoire) જોઈ આવ્યા પછી હેને દૂષણાર્હ ઠરાવી હતી. એ કહેછે:–"સેમસનના શિષ્યોને અભિનયનું શિક્ષણ લેતા જોયા. * * આ પદ્ધતિ બિલકુલ કાર્યક્ષમ નથી તે સ્પષ્ટ જણાયું. હેમાં કૃત્રિમ નિયમો શીખવાતા હતા; ફ્રેંચ રંગભૂમિમાં જે કૃત્રિમ રીતિપૂજા છે તે કાયમ રૂપમાં અહિં સ્થપાતી હતી. હાવા માર્ગથી નૈસર્ગિક પ્રતિભા વ્યંગ અને મચકાઈ ગયેલી નહિ તો સંકુચિતતો થઈ જ જવાની."

Actor's Art નો લખનાર અંતે ઠરાવ કરેછે કે–અભિનયકલા શિક્ષણશાળાઓ માટે નથી; નટની શિક્ષણશાળા વિશ્વ છે; જે શીખવી સકાય તે તો હાલ પણ સારી રીતે શીખવાયછે,–જેમ કે, પટા ખેલવા, અંગકસરત, નૃત્ય, ભાષણકલા, ભાષા, ઇત્યાદિ. પરંતુ આ સર્વ કલાનાં માત્ર અસ્થિપંજર છે. અભિનયકલાનો વિનાશ થતો રોકવાને વિદ્યાલય એ ઉપાય નથી;–વિનાશ શરૂ થશે તો ગમે એટલી વિદ્યાલયોની સંસ્થા હશે તે એ ઉત્પાત રોકી સકશે નહિં.

"The Art of Acting" નામના પુસ્તકનો કર્તા Percy Fitz-Gerald M. A. F. S. A. પણ આ મત એ પુસ્તકમાં ટૂંકામાં બતાવેછે.* એ કહેછે–અભિનય માટે ફક્ત એક જ શાળા છે,–તે જનસ્વભાવનું અધ્યયન અને એ અધ્યયન સમર્થ નાટકગ્રન્થોમાં

* The Art of Acting, pp. 2–3

જ મળેછે; હેમાં સ્વભાવની સર્વ ખૂંચો અને વૃત્તિવિકારો નજરે પડેછે, અને એ સર્વની પ્રતિમા આપવા માટેના ઉપાય તથા યુક્તિયો શોધી કાઢવાની નટને એ નાટકો ફરજ પાડેછે. અલબત, એ કલાના અંગના સાધારણ નિયમો અને વિશેષ લક્ષણો શીખવવાં એ ઇષ્ટ છે. પરંતુ તે કેવળ જુદો જ વિષય છે.

અભિનયકલા, ત્હારે, શિક્ષણવિષય નથી બની સકતી; હેમાંનો જે ઉત્તમ કલાવિધાનનો પ્રદેશ તે તો અશિક્ષણીય જ છે, આત્મમાપ્ય જ છે. અર્થાત્ એ કલા તે આપકળા છે. હેનાં મુખ્ય સાધારણ લક્ષણ સ્વાભાવિકતા અને હેનો અભ્યાસયુક્ત પ્રયોગ એ આપણે જોયા. તે ઉપરાંત બીજાં સામાન્ય લક્ષણ-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં અંગ-મુખ્ય ત્રણ છે:-Tone (છાયા); Distinction (વિલક્ષણતા), અને Breadth (શક્તિવિસ્તાર).*

છાયા

પ્રથમ છાયા વિશે બોલિયે-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં ઝીણાં અંગ તો અનેક છે; જેવાં કે શુદ્ધ ઉચ્ચાર અને ભાષણકલા; અવાજને તાબામાં રાખવાની તથા ઇચ્છાનુસાર ફેરવવાની શક્તિ; મધુરતાયુક્ત વાણીનું આરોહણ અવરોહણ; મુખમુદ્રાની શક્તિ; નેત્ર, મુખ, વગેરે-માં ભાવપ્રદર્શન; એકે ક્ષણે અથવા એક પછી એક પરસ્પર યુદ્ધ કરતા ભાવ પ્રદર્શન કરવાની શક્તિ; અંગાદિ વિક્ષેપ, ગૈારવયુક્ત ગતિ; વસ્ત્ર પ્હેરવાની કલા; આશ્ચર્ય જેવા ભાવથી ક્ષણભર સ્તબ્ધ થયેલાં અંગસંચલન, અને પ્રતિપાદ્ય અર્થને અગાઉથી જ સૂચવી સકનારા અંગસંચલન. પરંતુ આ ઝીણી વીગતોને પોતાની બ્હાર રાખનાર અને પોતાનામાં વિલક્ષણ રીતે અન્તર્ગત કરનાર, અસ્પર્શ્ય ગુણો છે હેમાં મુખ્ય 'છાયા' છે. ચિત્રકલામાં જે 'છાયા'નું લક્ષણ છે હેને જ કાંઇક મળતી આ અભિનયકલાની 'છાયા' છે. ચિત્રકલામાં Impressionalists 'આભાસવાદી' કલાવિધાયકોમા આ 'છાયા'ની

* The Art of Acting, pp 3-10.

મેાહની શક્તિ વિશેષ રૂપે જણાયછે. હેમનું મુખ્ય ધેારણ એ છે કે અમુક દેખાવની સમગ્ર 'છાયા'ની છાપ ઉપસ્થિત કરવી, ઝીણી ઝીણી વીગતેાને અનાદર કરવેા; કારણ કે આપણે દેખાવ જોઇયે છિયે તે સમગ્રરૂપે જોઇયે છિયે અને ઝીણી વીગતેા લક્ષમા આવતી નથી ઉદાહરણ તરીકે, કેાઇ સન્ધ્યાસમયે એકાદ દેખાવ ઉપર અવર્ણનીય ખિન્ન આભાસ પસરતેા જણાયછે, જેમ મનુષ્યના વદન ઉપર ગ્લાનિ વ્યાપે તેમ, એ ખિન્ન આભાસમા સર્વ વીગતેા વિલીન થઇ જાયછે, ઝાડ, પાંદડા, ઘાસ; અને તેથી આ વર્ગના ચિત્રકારેા એ સર્વ વીગતેાને ધુમસ જેવા આછા રૂપમા ઉપસ્થિત કરેછે. ઝાડ, પાંદડા, શાખાઓ,–સર્વેની લક્ષક રેખાઓ અસ્પષ્ટ ધાબા બનેછે. હેાનું નામ ચિત્રકલામા "છાયા" તે જ પ્રમાણે અભિનયકલામા અમુક પાત્રસ્વભાવનું સ્વરૂપ–એક શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના અથવા લગાર પણ હાલ્યા ચાલ્યા વિના, અને સ્વભાવરેખાઓની વીગતેાનું સ્પષ્ટ ચિત્ર પાડ્યા વિના જ–માત્ર એ સ્વભાવમુદ્રાની 'છાયા' વડે દર્શાવી સકાયછે. આ અભિનયકલાની 'છાયા.' આ કીમતી અને ગૂઢ શક્તિ ઈશ્વરદત્ત તેમ વિરલ છે. આ પ્રકારનું કાઇક સ્વરૂપ નિત્યજીવનમાં આપણે જોઇ સકિયે છિયે. કેાઇ પુરુષ કશું બેાલતેા તથા ચાલતેા નથી છતા આપણને એમ લાગેછે કે હેનામા કાઇંક રસ ઊપજાવે હેવું, કાઇક આકર્ષક, લક્ષણ છે. એ જ પ્રકારે અભિનયમા હેવી નિ-લક્ષણતા સધાય કે નટ, માત્ર આવતાની વાર, હેણે ધારણ કરેલા પાત્રસ્વભાવની 'છાયા' પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પનાની આરશીમા પ્રતિબિમ્બિત થાય, તે જ 'છાયા' આ 'છાયા'નું સંપાદન થવા માટે નટે પેાતાના પાત્રસ્વરૂપના આનુષંગિક અંશેા નહિ પણ તાત્ત્વિક અંશેા પેાતાનામા ઓતપ્રેાત રીતે વ્યાપ્ત કરી નાખવાની જરૂર છે સર હેનરી અર્વિંગમા આ 'છાયા' પાડવાની શક્તિ ઉત્તમ છે+ એમ કહેવાયછે.

પરંતુ 'છાયા'નેા સિદ્ધાન્ત ચિત્રકળામા અતિ પરાકાષ્ઠાએ લઇ

+ હવે આ વાક્ય ભૂતકાળમા મૂકવું પડશે.

જઈ વીગતોનો તીવ્ર અનાદર કરી છાયા એટલે કેવળ ઝાંખાં ધાબાં એમ થઈ જાયછે તે જેમ અનિષ્ટ છે, તેમ અભિનયમાં પણ પેલે છેડે જવાનું નથી. ખરું જોતાં વીગતોનો અનાદર એટલે નિતાન્ત ત્યાગ નહિં, ગણ વીગતોને અતિ ગૈાણ બનાવવી તે છે. સમગ્ર છાયા તે વીગતોના સમુદાયથી ફલિત થયેલું રૂપ છે. માત્ર એ વીગતોને યોગ્ય સ્થાનમાં પાછળ રાખી છાયાનો આત્મા હેના ઉપર પાથરવો, એ કલાનું તત્ત્વ છે. વીગતોને સ્વીકારવી, પછી હેને તાબે રાખવી, અને હેને પોતાના અતિ ગૈાણ સ્થાનમાં મૂકી સામાન્ય છાયાનો પ્રભાવ પાડવો એ જ ખરું તત્ત્વ છે.

વિલક્ષણતા

હવે 'વિલક્ષણતા' (Distinction) નો વિચાર કરિયે. આ અંગ તે 'છાયા'ની સાથે જોડાયલું જ છે. હેનું લક્ષણ આપવું કઠણ છે. એ ગુણમાં પણ ઝીણી વીગતોનો તિરસ્કાર, નજીવાં સાધનો અને વિધિનો તિરસ્કાર, સમાયછે, તે ઉપરાંત દરેક સ્વભાવસ્વરૂપની ઉદાર કલ્પના અને તાત્ત્વિક અંશનું દર્શન એ પણ એ વિલક્ષણતાના અંશ છે. ઊંચા પ્રકારની રસિક કેળવણી અને અભ્યાસથી એ પ્રાપ્ત થાયછે; આત્માની જન્મસિદ્ધ રસિકતા, સુઘડતા, અને લાલિત્ય, કૃત્રિમ આડંબરનો અભાવ,—એ હેનાં નિદાન છે. આવી વિલક્ષણતા-ગુણવાળો નટ યાન્ત્રિક સાધનો વડે નહિં પણ પોતાના મનોબળની મદદથી પોતાનું સ્વરૂપ પ્રગટ કરેછે; હેવો નટ રંગભૂમિ ઉપર દાખલ થતાં જ પ્રેક્ષકોના ઉપર પોતાનો પ્રભાવ સ્થાપેછે, અને જાયછે તે વખત જાણે સર્વ કાંઈ ખાલી પડી ગયું એમ લાગેછે, અને બીજા નટો કેવળ સામાન્ય વર્ગના, લૈાકિક, બની જાયછે. 'પ્રતાપ' શબ્દથી કાંઈક આ ગુણનું સ્વરૂપ સમઝાય એમ છે.

શક્તિવિસ્તાર

ત્રીજો ગુણ શક્તિવિસ્તાર, તે પણ આત્મશક્તિથી જ સાધ્ય છે. બુદ્ધિબળનું એ પરિણામ છે. એ ગુણને યોગે સમર્થ નટ એક વાક્યમાં, એક શબ્દમાં, હેનો સંપૂર્ણ ભાવ હેની સાથે જોડાયલા સર્વ સંસ્કાર

અને દૃષ્ટાન્ત જે જે સંભવે તે સર્વની મદદ પૂરીને એ વાક્ય અથવા શબ્દને અર્થથી મૂલ્યવાન્ બનાવી દેછે. આ ગુણ માટે લાંબો અનુભવ, અને શિષ્ટ અને અર્થભારથી ભરેલાં નાટકોનો વારંવાર અભિનય આવશ્યક છે. આપણી ગુર્જર રંગભૂમિમાં હેવાં શક્તિપૂર્ણ નાટકો જ નથી તો હેવા શક્તિવિસ્તાર સાધનારા નટ તો ક્યહાંથી જ સંભવે ?

પ્રકરણ ૩ જું,

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ).

હવે અભિનયકલાના વિશેષ અંગો ચર્ચીશું. પ્રથમ 'તદ્રૂપાનુભવ' લઇયે. રંગભૂમિ ઉપર નટ જે પાત્રોનો વેશ ભજવેછે હ્હેના હૃદયમાના ભિન્ન ભિન્ન ભાવસંચલનો નટે તદ્રૂપ રીતે—જાણે પોતાને જ તે ભાવસંચલન થાયછે એમ—અનુભવવા જોઇયે ? એમ અનુભવવા એ શક્ય છે ? શક્ય છે તો તે કલાવિધાનને અનુકૂલ છે કે પ્રતિકૂલ છે ? વગેરે મહત્ત્વના પ્રશ્નો આ 'તદ્રૂપાનુભવ' શબ્દમા સમાયાછે.

(તદ્રૂપાનુભવ)

આ પ્રશ્ન વિશે બે મતકલ્પના છે. એક મતનો મુખ્ય આચાર્ય પ્રખ્યાત ફ્રેંચ તત્ત્વચિન્તક, ડિડરો (Diderot). છે. હેના Paradoxe* sur le Comedien મા હેણે એક સૈકા ઉપર એમ સ્થાપ્યું હતું કે નટને પોતાના અભિનય વખત તદ્રૂપાનુભવ ના થવો જોઇયે. એ ઉપરથી ઘણી ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ હતી જોન્સને —પોતાની કર્કશ રીત્યે—કહ્યું કે ખૂન કરનારનો વેશ ભજવનાર નટના હૃદયમા ક્ષણવાર પણ ખૂની જેવી લાગણી થાય તો નાટક

* આ પુસ્તકનું ભાષાન્તર Walter Pollock નું કરેલું છે. હેમાં મિ. (પછીથી સર) હેનરી અરવિંગે ઉપોદ્ઘાત લખ્યોછે.

થયા પછી તરત જ હેને ફાશીએ ચઢાવવો જોઇયે. પરંતુ લાગણી હેવી થાય એ તો અભિનયના કલાસ્વરૂપથી કેવળ પ્રતિકૂળ જ છે. એ કળા નહિં પણ પ્રકૃતિની અતિ વાસ્તવિકતા જ થઈ ગઈ ક્‌હેવાય. બીજો વાંધો એ બતાવાય છે કે લાગણીનો તદ્રૂપ અનુભવ કરે તો નટ પોતાના ઉપરનું સંયમન ખોઈ દઈ પરવશ થઈ જાય અને કલાવિધાનનું દર્શન થતું અટકી જાય. આ પક્ષને મતે નાટક તે નટને માટે નહિં પણ પ્રેક્ષક વર્ગ માટે છે તેથી નટે પોતાનો વિષય પોતાના અન્તઃકરણમાંથી નહિં પણ બ્હાર રહેલી સામગ્રીથી પ્રગટાવવાનો છે. માટે પાત્રસ્વભાવને અંગે શા શા ભાવ તે પાત્રના હૃદયમાં ઉત્પન્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય તે પરીક્ષા કરીને પોતે તે અનુભવવાના નથી પણ બીજાને દર્શાવવાના છે. હેને તે પાત્ર થવાનું નથી, પણ હેવા જણાવાનું છે. પોતે હેવા ભાવ નિત્ય જીવનમાં અનુભવાતા તેમને તેમ જ ઉપસ્થિત કરે તો પ્રેક્ષક વર્ગને કશો ચમત્કાર લાગે નહિં. માટે નટે પાત્રના ભાવ તટસ્થ રહીને અભ્યાસ કરી, તટસ્થ રહીને જ પ્રેક્ષક વર્ગ આગળ તે રજૂ કરવા જોઇયે. આ મત "અભ્યાસજન્ય કલા" સ્વીકારનારાઓનો છે.

બીજો પક્ષ "સ્વયંભૂ કલા" નો છે. એ મતે નટના હૃદયમાં પાત્રનાં ભાવસંચલનોનો તદ્રૂપ અનુભવ થવો એ ઇષ્ટ અને કલાને આવશ્યક છે. 'અભ્યાસજન્ય કલા' ના પક્ષવાદીઓ ક્‌હેછે કે પ્રત્યેક અંગચેષ્ટા, વાણીની સ્વરવિકૃતિ, નયનનું સંચલન, વગેરે કાળજીપૂર્વક અભ્યાસનો વિષય બનાવી હેની ચમત્કૃતિનું માપ આગળથી કરવું જોઇયે; જેથી કરીને કશું અણધાર્યો પ્રસંગને અથવા તાત્કાલિક ઊર્મિને ભરૂસે ના રાખતાં, સર્વની પ્રથમ વિચારયુક્ત યોજના કરીને નિશ્ચિત ઉદ્દેશને સાધ્ય કરવાની કૃતિ થવી જોઇયે; ત્ય્હારે, 'સ્વયંભૂકલા' ના પક્ષવાદીઓનો મૂળ પાયો એ છે કે નટે પાત્રના ભાવનો અનુભવ જેટલો થાય તેટલો કરવો, અને પોતાની

લાગણીઓમાંથી જ સ્વાભાવિક રીતે પોતાનો અભિનય હેની મેળે વિકસે એમ કરવું. પ્રથમનો પક્ષ અભિનયને પરલક્ષી કલા માનેછે અને બીજો પક્ષ આત્મલક્ષી માનેછે.

આ સ્વયંભૂ કલાના પક્ષ વિશે મુખ્ય બે ત્રણ વાંધા લેવાય છે. પ્રથમ તો એ કે-યદ્યપિ આ મત પ્રમાણે અભિનય કરવાથી વૃત્તાન્ત ઉપર ભાવની કવિત્વમય છાયા પડી સકે, તથાપિ એ માર્ગ સ્વીકારવાથી કલા નહિં પણ કેવળ પ્રકૃતિનો જ પ્રવેશ થાયછે, નટનું કર્તવ્ય એ છે કે ભાવનું પ્રદર્શન પોતાના નવીન પ્રકાશમાં કરવું,–માત્ર પોતે તે ભાવ અનુભવીને પ્રેક્ષકને અભ્યાસ માટે સોંપવા તેમ નથી. બીજો વાંધો એ છે કે વખતે સમર્થ નટને હાથે સ્વયંભૂ માર્ગના સ્વીકારથી પણ ઉત્તમ કલાવિધાન સંભવે, પરંતુ નટવર્ગના મ્હોટા ભાગને એ માર્ગ મુશ્કેલીઓથી ભરપૂર છે. ત્રીજો વાંધો એ બતાવાયછે કે વખતે કોકવાર નટ ભાવની ઉચ્ચ કોટિ સુધી પોતાને ઉશ્કેરી સકે પરંતુ એ રૂપાન્તર હમેશાં એ ભાગ્યે જ ધારી સકવાનો; અને એટલું તો ખરું જ કે પોતાના ભાવસંચલનો હમેશાં પોતાને તાબે ભાગ્યે રૂહે અને ઘણા અણધાર્યા બનાવોને લીધે હેમાં ભંગ પડવાનો સંભવ છે.×

આમ બે પક્ષ છે. પરંતુ પ્રથમ તો એ જ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાયછે કે આ બે પક્ષનાં નામ જ ભ્રમમૂલક અને અયુક્ત છે. કેમકે સ્વયંભૂ પક્ષની માગણી એટલી જ છે કે નટે અભિનય કરતી વખત શુષ્ક અને તે પ્રસંગના ભાવબળથી અસ્પૃષ્ટ રૂહેવું નહિં પણ તે તે ભાવ તદ્રૂપ અનુભવવા જોઇયે; અર્થાત્, હેમાં આન્તર અનુભવને સ્થાન આપવાનું છે. હાનો અર્થ 'સ્વયંભૂ' શબ્દથી ખરી રીતે નથી દર્શાવાતો, તેમ જ એ તદ્રૂપાનુભવના પક્ષનો હેતુ એ નથી કે અભિનય સ્વચ્છન્દમૂલક અને તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ જ

*Bellar's Fine Arts, pp 131–135 માંથી આ બે પક્ષનો સાર કાઢ્યોછે.

થવો જોઇયે. જે ભાવોનો તદ્રૂપ અનુભવ થવો ઇષ્ટ છે તે અનુભવનો પૂર્વપ્રયોગ અભ્યાસદ્વારા કરવાને બાધ નથી એટલું જ નહિં પણ સર્વથા ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. ખાસ કારણ એ છે કે અભિનયની કલાના પ્રયોગ હેમના પ્રગટ થવાના કાળની મર્યાદામાં જ નિયન્ત્રિત છે, હેમાં સુધારા વધારાનું રૂપાન્તર અશક્ય છે. મિસ એલન ટેરીએ એક પ્રસંગે કહ્યું હતું:-

" Acting is not like drawing. You make a line. If it is wrong, you rub it out at once and make another. With acting that is impossible; there is no altering—it must stand. I often feel as if I must cry to the audience, oh, that is wrong, not as I meant it to be; let me act that part or sentence over again.' "*

"અભિનય તે ચિત્રના જેવી વસ્તુ નથી. ચિત્રમાં તો એક રેખા ત્હમે દોરો; તે ખોટી હોય તો તરત ભૂશી નાંખો, અને બીજી બનાવી સકો. અભિનયમાં એ અશક્ય છે. હેમાં કશું બદલી શકાય નહિં—જે અભિનવ કર્યો તે કાયમ જ રહેવો જોઇયે. મ્હને ઘણી વખત એમ થાયછે કે જાણે હું પ્રેક્ષકમંડળને કહું-' અરે, એ ખોટું છે, એમ મ્હારે કરવાનો ઉદ્દેશ ન્હોતો. એ ભાગ અથવા એટલું વાક્ય ફરીથી મ્હને ભજવવા દો."

અર્થાત્, અભિનયકલાના પ્રયોગનું સ્વરૂપ અવિશોધ્ય, અનિવર્ત્ય છે; ગયેલાને ભૂશી નંખાય, ગયેલાને પાછું લવાય, હેવું નથી.

* મુંબાઇના એક અંગ્રેજી દૈનિક પત્રમાં ઘણાં વર્ષ ઉપર આવેલા લેખમાંથી કાપી લીધેલું,

મિ. વુઇલ્સ (Mr. Wills) ની ચિત્રશાળામાં મિસ એલન ટેરીની જોડે મિસ કોર્કરેન (Miss Corkran) ને મુલાકાત થઈ હતી અને પછી ઇંસેક્સમાં એક સ્થળે ફરી મળી હતી તે વખત આ વાત થયેલી,

જ્યારે એલન ટેરી જેવી સમર્થ નટીનો અનુભવ દાવો છે ત્યારે એમ કોણ કહેશે કે અભિનયની કલા તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ છે, અને હેને પૂર્વપ્રયોગ અને ચિન્તનયુક્ત અભ્યાસની અપેક્ષા નથી ?

તેમ જ, બીજા પક્ષનું નામ 'અભ્યાસજન્યકલા' આપ્યુંછે તે પણ અયથાર્થ છે. અભ્યાસ તો તદ્રૂપાનુભવના પક્ષવાદીઓને પણ ઇષ્ટ અને આવશ્યક ધોરણ તરીકે સ્વીકાર્ય છે. બીજા પક્ષના પ્રધાનાચાર્ય–ડિરો–નો તો સિદ્ધાન્ત નટે પાત્રના ભાવનો આન્તર અનુભવ કરવો જ નહિં એમ છે.* તે અને અભ્યાસ એ બે ભિન્ન વસ્તુ છે. એટલું જ નહિં. પણ જો ભાવનો અનુભવ કરવાનો નથી તો અભ્યાસ શેનો અને શી રીતે કરવાનો રહ્યો ? અભ્યાસનો વિષય જ લુપ્ત થઈ જવાનો.

ખરી વાત એ છે કે આ બંને પક્ષના યુદ્ધમાં શમનું મૂળ આ છેઃ ભાવોનો અનુભવ નટે કરવો તો ખરો. પણ ક્યારે, અને કિયા પ્રકારે ? અહિંજ ભૂલ થાયછે, અને વાદકોટિના ક્રમનું અયોગ્ય વિચલન કરવામાં આવેછે. અભિનય કરતી વેળાએ ભાવાનુભવ કરવાનો છે એ તો ખરૂં જ; પરંતુ તે નિત્યજીવનના અનુભવ–સ્વકીય અનુભવ–જેવો નહિં, પણ જાણે હેના જેવો. એ પ્રકારના ભાવની સ્થિતિમાં કલ્પનાબળે પોતાને મૂકીને નટે તે અનુભવ કરવાનો છે. આમ કલાનું તત્ત્વ જોયાથી બંને પક્ષની તકરારનો નિવેડો આવી સકેછે, અને ઉપરની ચર્ચામાં બેલાર્સ (Bellars)ના Fine Artsના પુસ્તકમાંથી સારોદ્ધાર કરીને મૂકેલી કોટિમાં સ્વયંભૂપક્ષને આત્મલક્ષી અને અભ્યાસ પક્ષને પરલક્ષી કહ્યોછે એ ભેદકરણમાં બેલાર્સનું સ્ખલન થવાનું મૂળ પણ હવે જણાઈ આવશે. અભિનયકલા જ પોતાના અન્તઃસ્વ-

*Guizo (ગિઝો) એમ કહેછે કે –કોઇ પણ ભાવનું સફળ પ્રદર્શન કરવા માટે એ ભાવ અનુભવવાની શક્તિ હોવી જોઇયે, અને કોઇ કાળે ત્હેવો ભાવ જાતે અનુભવ્યો હોવો જોઇયે; પરંતુ અભિનય વખતે તે ભાવ અનુભવવો તે જરૂરનું નથી અને અનેકવાર લાભ કરતાં હાનિ હેમાં વધારે થાયછે.

રૂપે પરલક્ષી છે, તે આત્મલક્ષી બને જ નહિં. તદ્રપાનુભવના પ્રશ્નનું સમર્થ સમાધાન (Lewes) લ્યુઇસે કર્યુંછે ત્હેમાં છેવટે એક અત્યન્ત અર્થગર્ભ વચન મૂકયુછેઃ—

"His (i. e. the actor's) passion must be ideal,—sympathetic, not personal."

"નટનો ભાવોદ્રેગ ઉત્તમ ભાવના રૂપ હોવો જોઇયે–પાત્રના ભાવોદ્રેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્રેગથી સ્વકીય બનેલો હવો નહિં."

આમ નટનો ભાવાનુભવ સ્વકીય ના હોવો જોઇયે એ ખરું, પણ જાણે કે સ્વકીય હોય તેમ જોઇયે. આ "જાણે કે" શબ્દોમા જ તત્ત્વ સમાયુંછે. નટ તે જે પાત્રનો વેશ ધરેછે . ત્હેની જોડે અભિન્ન નથી પણ ભિન્ન હોઈને અભિન્નવત્ છે. "જાણે કે સ્વકીયભાવ અનુભવતો હોય"–એ સ્થિતિમા આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી બંને અંશ મિશ્ર થાયછે; સ્વકીયતામા આત્મલક્ષી અંશ, અને "જાણે કે" થી નટનો આત્મસયમ દાખલ થઈ પરલક્ષી અંશ પ્રવિષ્ટ થાયછે. આ બે અંશ–આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી–બંનેનું સમતોલપણું સાચવવામા અભિનયનું કલાવિષયક ચાતુર્ય રહ્યુંછે. ઉપર અભિનયકલાને પરલક્ષી કલા કહીછે; પરંતુ એટલું વિશેષક લક્ષણ ઉમેરવાનું છે કે સર્વ પરલક્ષી કલામા આત્મલક્ષી ગુણ પણ ગૂઢરૂપે અંતર્ગત રહેછે જ; પરંતુ સર્જનવ્યાપારને પ્રસંગે પરલક્ષીપણું એ જ આત્મલક્ષી અંશના પાયા ઉપર સ્થપાયછે.

આ સ્વકીય અનુભવથી ભિન્ન અનુભવનું તત્ત્વ મમ્મટે 'કાવ્યપ્રકાશ'માં રસનિષ્પત્તિના અન્વીક્ષણ પ્રસંગે અભિનવગુપ્તાચાર્યના મતનો ઉલ્લેખ કરતા જે બતાવ્યુંછે તે જ છે. અભિનય થતા નાટકમા સ્થાયી ભાવાદિક જે પ્રેક્ષકની સમક્ષ ઉપસ્થિત થાયછે ત્હેમાંથી રસની નિષ્પત્તિ થવાનું કારણ એ જ છે કે એ ભાવાદિક–મ્હારા છે પણ

પણ મ્હારા નથી, શત્રુના છે પણ શત્રુના નથી, તટસ્થના છે પણ તટસ્થના નથી, હેવા પ્રકારની સંબન્ધથી સ્પષ્ટ તેમ જ અસ્પષ્ટ પ્રતીતિ ઉત્પન્ન થાયછે. અર્થાત્, નટને પણ ભાવાનુભવં અભિનયદશામાં હેવો સ્વકીય છતાં સ્વકીયભિન્ન એમ થવાથી જ રસોત્પત્તિ થવાની. આ જ તત્ત્વ Bellars (બેલાર્સ)ના Fine Artsમાં સરળ રૂપે બતાવાયુંછે. એ લખેછેઃ—*

"Just as the child tries to fancy herself a shop-keeper or a nurse, or a fine lady, so the more cultivated man or woman takes pleasure in searching in his or her own breast for the various emotions which lie there ready to be called forth by suitable circumstances, and enjoys the sentiment when it is unconnected with the difficulties, troubles, disappointments, and sorrows associated with the realities of life."

"જેમ બાલિકા પોતાને દુકાન ચલવનારી, અથવા છોકરાંની ધાત્રી, અથવા કોઇ મોભાદાર બાઈ, માની લેછે, તેમ જ બાળક કરતા વધારે સંસ્કાર પામેલો પુરુષ અથવા સ્ત્રી પોતાના હૃદયમા રહેલાં, યોગ્ય પ્રસંગો વડે પ્રગટ થવાને તૈયાર રહેલા, ભાવસંચલનોનું અન્વેષણ કરવામા આનન્દ માનેછે, અને જીવનના વાસ્તવ સ્વરૂપ સાથે જોડાયલી મુસ્કેલિયો, પીડાઓ, નિરાશાઓ, અને શોક, એ સર્વથી અસ્પૃષ્ટ હોયછે ત્હેવા ભાવ-રસ-નો ઉપભોગ કરેછે."

જીવનના વાસ્તવિક અનુભવોથી અસ્પૃષ્ટ-એ લક્ષણમા જ સ્વકીયતાના ત્યાગનો અંશ આવ્યો સુજ્ઞ વિવેચકને જણાઈ આવશે પરંતુ ત્હેની સાથે જ પોતાના હૃદયમા બીજરૂપે રહેલા ભાવોનું અન્વેષણ બતાવ્યું તેથી સ્વકીયતાનો પાયો પણ સૂચવાયોછે. અભિ-

* P. 126

નવગુપ્તાચાર્યની ચર્ચામાં પણ પ્રેક્ષકાદિના હૃદયમાં વાસનારૂપે રહેલા ભાવોની અપેક્ષા તો મનાઈજ છે. આ પ્રકારના અનુભવ માટે તદ્રૂપ થવું-પોતાનું વ્યક્ત સ્વરૂપ હેનામાં ડૂબાડી દેવું-ટૂંકામાં હેની જોડે પોતાનું અદ્વૈત સ્થાપવું, એ સાધનની આવશ્યકતા છે. હાનાં અનેક ઉદાહરણો છે. મિસિસ બૅંડમેન-પામર (Mrs. Bandmann-Palmer) નામની નટી વિશે કહેવાયછે કે હેણે હૅમલેટનો વેશ ૨૫૦ કરતાં વધારે વખત ભજવ્યોછે. એક 'ડેઈલી ટેલિગ્રાફ' નામના વર્તમાનપત્રના પ્રતિનિધિને એ કહેતી હતી કે-"હૅમલેટનો વેશ કરવાને આગલે દિવસે હું કોઇ જોડે વાત કરતી નથી; એ પાત્રસ્વરૂપના અન્તસ્તત્ત્વમા પ્રવેશ કરવાનો પ્રયાસ ઊઠવા પ્હેલાંથી કરુંછું, ચાલુંછું, બોલુંછું, અને વિચાર કરુંછું તે પણ પુરુષની પેઠે. સાંઝ સુધીમાં હું એટલી તો ઉશ્કેરાયલી થાઉંછું, હેવી તો એ પાત્રસ્વરૂપથી આવિષ્ટ બનુંછું, કે અણધાર્યો ખખડાટ થાય તોપણ હું લગભગ રોઈ પડું."

આ પ્રકારની નટ અને પાત્ર વચ્ચેના સ્વરૂપાદ્વૈતની સ્થાપનાને અભાવે જ ઉર્વશીએ સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર' નાટકમાં લક્ષ્મીનો વેશ ભજવતે 'પુરુષોત્તમને હું પસંદ કરુંછું" કહેતાં 'પુરુષોત્તમ'ને બદલે પુરૂરવનું નામ દેવાનું સ્ખલન કર્યું હતું. લક્ષ્મીના પાત્રસ્વરૂપમા વિલીન થવાને બદલે પોતાના હૃદયમાનો પુરૂરવ ઉપરનો પ્રેમ પ્રબળ થઈ તદ્રૂપાનુભવમાં ક્ષતિ આવી.

ત્હારે, નટનો ભાવોદ્રેગ પાત્રસ્વરૂપ જોડે એકરૂપ થવાની આવશ્યકતા છે એમ કલાવિધાન માગી લેછે. માટે *Rejected* Addressesમા બાયરનની નકલ કરનારા કાવ્યમાં જે નીચે પ્રમાણે કહ્યુંછે તે માત્ર ઉપહાસની કોટિમાં જ પડશેઃ—

" Or is it that, from truth such anguish *flows*
Ye *court* the *lying drama for relief* ?
Long shall ye find the pang, the respite brief;

Or if one tolerable page appears
In folly's volume, 'tis the actor's leaf,
Who dries his own by drawing others' tears,
And raising present mirth, makes glad his
future years."

અહિં નટને પ્રેક્ષક મંડળને શોક અથવા આનન્દમાં મૂકવાના વ્યાપાર સાથે પોતાના હૃદયમાં કશો સ્પર્શ જ નથી. એ તો માત્ર પોતે પૈસા કમાવા માટે આ દમ્ભ કરેછે હેવો આક્ષેપ આપ્યોછે, તે અભિનયના કલારવરૂપે માગી લીધેલા તદ્રૂપાનુભવનો જાણી જોઈને જ અનાદર કરેછે.

આ તદ્રૂપાનુભવ આવશ્યક છે, એટલું જ નહિં પણ વાસ્તવિક છે, નટવર્ગ એ પ્રકારે અનુભવ કરેછે. હેનાં પ્રમાણ પુષ્કળ છે. The Actor's Art નામના પુસ્તકમા "Learn to Feel" એ વિષયના પ્રકરણમાં એ સર્વ પ્રમાણ સવિસ્તર આપ્યાછે. પરંતુ હેમા તો મુખ્ય મુખ્ય જ ઉદાહરણો છે. હેમા કહ્યા પ્રમાણે "Masks or Faces" નામના પુસ્તકમા મિ. આર્ચરે અભિનયનું માનસશાસ્ત્રદષ્ટિથી અન્વીક્ષણ કરતા ડિડરોના સિધ્ધાન્તની વિરુદ્ધ જથાબંધ દષ્ટાન્તો અને પ્રમાણો એકઠા કરી બતાવ્યાછે. પ્રથમના (Actor's Art એ) પુસ્તકમાંના મુખ્ય મુખ્ય ઉદાહરણો ઝડપથી જોઈ જઈશું;

બેટર્ટન (Betterton) વિશે કહેવાયછે કે એ જે વેશ ભજવતો હતો તે સ્વરૂપ રંગભુમિ ઉપર જ હેતું હોતું એમ નહિં, પણ નાટક ભજવાનું તે સર્વ રાત્રિ હેની સ્વભાવરેખા તે પાત્રની જ હેનામા પ્રવિષ્ટ રૂહેતી. મિસિસ સિડન્સ (Mrs. Siddons) તે જ પ્રકારના લક્ષણવાળી હતી. ગૅરિક (Garrick) રંગભૂમિ ઉપર લીઅર તદ્દરૂપ બનતો–પણ રંગભૂમિની બ્હાર–green–roomમાં–એ સ્વરૂપ ક્ષણવાર ભુલી જઈ સકતો અને મિત્રમંડળને રમૂજની વાતથી હસાવી મારતો. પરંતુ પોતાનો વેશ ભજવતે ૨ ...

ભાવથી હેવો આવિષ્ટ થતો કે ખરેખરું રૂદન આવવા જેટલી હોરિયે તે ખ્હોચતો. મિસિસ સિડન્સના અનુભવો ખાસ નોંધવા લાયક છેઃ ટેમરલેન (Tamerlane) નામના નાટકમાં આર્પેશિયા (Arpasia) મૂર્છાવશ થવાનો અભિનય કરતી વખતે 'Death', Love ! Moneses' એ વચનોનો ઉદ્ગાર કરીને મિસિસ સિડન્સ, પોતાનો પોશાક સંહોળથી પકડીને, વસ્ત્ર અસ્ત વ્યસ્ત થઈને એકદમ જમીન ઉપર પડી, અને ખરેખરી મૂર્છાવશ થઈ ગઈ; પ્રેક્ષકમંડળમાંથી લોકો ઉશ્કેરાઈ સમભાવથી ધશી આવ્યા; એ વખતનો હેનો હૃદયનો ક્ષોભ હેના જીવને લગભગ જોખમમાં નાખનારો થયો હતો.

બીજો એક દાખલો એ નદીનો કહેવાયછે કે King John નાટકમા કૉન્સ્ટન્સ (Constance) નો વેશ ભજવતા મિસિસ સિડન્સ રંગભૂમિ ઉપર પોતે હાજર ના હોય તે વખતે પણ ત્હ્યાં બનતા બીજા વૃત્તાન્ત પોતાની નેપથ્યની ઓરડીનું બારણું ઉઘાડું રાખીને ધ્યાનથી જોયા કરતી, એમ કરીને કે તેથી પોતાનામાં ઇષ્ટભાવનું ઉદ્દીપન થઈ પાત્રસ્વભાવનો તદ્રૂપ વિકાસ થઈ સકે,× ટૂંકામા, પોતે સમગ્રનાટકના વૃત્તાન્તમા તે પાત્રસ્વરૂપ જોડે અદ્વૈતભાવ સ્થાપીને પોતાનું આત્મસ્વરૂપ ડૂબાની દેતી.

બીજી એક વાત હેને વિશે કહેવાયછે. લેડી મેકબેથનો વેશ એ ભજવતી એટલું જ નહિં પણ તે ક્ષણે એ લેડી મેકબેથ જ હતી, હેવી તદ્રૂપ બનતી, એટલું જ નહિં પણ એ પાત્રસ્વરૂપ

× આ જરાક પ્રકૃતિ અને મૂળ વૃત્તાન્તની પણ હદ ઓળંગનારો ક્રમ લાગેછે જે બનાવો કૉન્સ્ટન્સે પોતે પણ મૂળ વૃત્તાન્તમાં જાતે જોયા ન્હોતા તે આ નટી જોઈને ભાવોદ્દીપન કરતી, તો મૂળ કૉન્સ્ટન્સ કરતાં વધારે ભાવોદ્રેગ થવાનો ભય રહે એમ લાગેછે, અથવા તો અભિનયમાં આવશ્યક રહેલી કૃત્રિમતાનું સ્વરૂપ જ આટલું સવિશેષ ઉદ્દીપનનું સાધન માગી લે એમ સમાધાન કદાચ કરાય

જોડે એકતા થઈ રહેવા જ ભાવની છાયા હેના હૃદયમાં પડી જતી. એક વખત એ વેશનો પૂર્વપ્રયોગ કરીને ઘેર જતે એ બજારમાં કાંઇ કાપડ ખરીદવા ગઈ. દુકાનદાર કને છાપેલું કપડું માગ્યું; આણ્યું એટલે એ કેટલીક ક્ષણુ સુધી ઊંડા ચિન્તનમાં લીન થઈ ગઈ; પછી એકાએક કાંઇક ભાનમાં આવીને, પણ પોતાની કરુણ-રસની ધૂન કાયમ જ રાખીને, ઊંડા ગાઢા અવાજથી અને ગમ્ભીર મુખમુદ્રાથી દુકાનદારને પૂછ ા લાગી:—"Did you say this would wash ?"

Madame Sarah Bernhardt માદામ સેરા બર્નહાર્ટ કહેછે કે જે વખત મ્હારું પાત્ર રુવેછે તે વખત હું પણ રોઉં-છું. Wilson Barret (વુઇલ્સન બૅરેટ) કહેછે-"હા; હું ઉત્તમ અભિનય કરુંછું તે વખતે વગર પ્રયાસે જ મ્હારી આંખ્યોમાં આંસુ આવેછે. એ હું મ્હોટી મહેનતે રોકી રાખુંછું. પરંતુ એ આંસુ વગર પ્રેરાયલાં આવવા જોઇયે હું પાત્રસ્વરૂપમા લીન નથી થતો, તો ગમે તેટલું હું કરું પણ એ આસુ આવનાં જ નથી." મિ. બીરબોમ ટ્રી (Mr. Beerbohm Tree) કહેછે:—

"આસુ આવવાં ના આવવાં એ ભિન્ન ભિન્ન માણુસની શરીરઘટના ઉપર આધાર રાખેછે. માટે જાતિ-અનુભવની જ વાત કરાશે. મ્હારી આંખ્યોમા તો હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોએ આંસુ આવેછે-વખતે ખાનગી પ્રસંગો કરતા રંગભૂમિ ઉપર ઓછી ત્વરાથી આવતા હશે, પણ આવેછે ખરા." મિ. લાયોનેલ બ્રો (Mr. Lionel Brough) કહેછે-"હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોમાં હું હમેશાં રોઉંછું. મ્હારાથી રોયા વિના રુહેવાતું જ નથી. મ્હારો અવાજ પોતાની મેળે જ ગળગળો થઈ જાયછે." લિવરપૂલમાં એક નાટકમાં મિસ ફિલિસ હિલ (Miss Phillis Hill) ની સાથે એક કરુણ વૃતાન્ત એ-ભજવતો હતો. પ્રત્યેક રાત્રિયે એ ભજવતા પ્હેલાં બંને જણાં નિશ્ચય કરતાં કે આપણે 'ઘેલાઈ ના

કાઢવી.' અને હર રાત્રિયે તે પ્રસંગ ભજવ્યા પછી અન્યોન્યને એ એ જણ ઠપકો દેતાં:–" નહિં રોઉ એમ ત્હેં વચન આપ્યું હતું ને ?" અને ઉત્તર પણ એ જ મળતો–"મૂઢ, ત્હેં પણ વચન ત્હેવું જ આપ્યું તું'." પરંતુ બંનેમાંથી એકને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થતો ન્હોતો અને પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર એ અભિનયની અસર ઉત્તમ જ થતી. એરેમ ટેટ્રાઝ્ઝિનીએ એક પ્રસંગે કહ્યુંછે:—

"When I go on the stage to play Violetta or Lucia I simply forget all about the audience and—how do you say ?—" lose " myself in the part and the music. Do you know that the other night, after I had sung in the scene between Violetta and the father of Giorgio Germont in " La Traviata," there were real tears on my cheeks." (Times of India 16th December 1907).

("વાયોલેટા અગર લ્યૂસિયાનો વેશ ભજવવાને હું રંગભૂમિ ઉપર જાઉંછું, ત્ય્હારે પ્રેક્ષક મંડળનું તદન વિસ્મરણ કરૂંછું, અને–પેલા કહેતા નથી ? તેમ–પાત્રસ્વરૂપમાં અને સંગીતમાં મ્હારી જાતને વિલીન કરી દઉંછું. તે દહાડે રાત્રે વાયોલેટા અને જ્યૉર્જિયો ગર્મેંટના પિતા વચ્ચેના સંવાદમાં મ્હેં ગીત ગાયું તે પછી મ્હારા ગાલ ઉપર ખરેખરા અશ્રુ પડ્યાં હતાં.")

આ ઉપરાંત અનેક નરોનો અનુભવ અશ્રુપ્રવાહના સ્વયંભૂપણાની સાક્ષી આપેછે. મિસ હેલેન ફૉસિટ (Miss Helen Faucit) નો વિલક્ષણ અનુભવ–હૃદયના ભાવોદ્રેકની પરાકાષ્ઠાએ પ્હોચતાં ઉન્માદના અટ્ટહાસમાં પડવાનો–પાછળ આપણે જોઈ ગયા જ છિયે. અહિં અશ્રુનો પ્રસંગ છતાં, અશ્રુ કરતાં પણ અતિશય તીવ્રતાની ઉન્માદાવસ્થા પ્રગટ થાયછે.

×સોલી (Solly) નામનો લેખક પોતાના પુસ્તકમાં The Art of Actingના વિભાગમાં આ બે પક્ષનો ટૂંકો સાર આપેછે; મ્હેમાં ગટી (Goethe) નો મત સ્વયંભૂકલા તરફ બતાવ્યોછેઃ—

" In declamation you must put off your natural character, deny your own nature, and transport yourself into the situation and mood of him whose role you act, so that you may feel every emotion as he felt it. "

આથી વિરુદ્ધ પક્ષ માટે ટાલ્મા વગેરે બે ત્રણના મત બતાવી ૧૮મા સૈકાના એક પ્રખ્યાત ફ્રેંચ નટ નામે Mole (મોલે)નો દાખલો આપ્યોછે. એક નાટકમાં હેણે એક પ્રેમાવેશના પ્રસંગમાં અત્યન્ત તદ્રૂપાનુભવથી અભિનય કર્યો; પરંતુ એક મિત્રે હેનાં તે માટે પછીથી વખાણ કર્યાં ત્હારે એ નટ બોલ્યોઃ—

" Well, I am not satisfied with myself this evening; I gave myself up too much. nd did not remain my own master; I entered too deeply into the situation; I was the actual personage and no longer the actor who represents him. I was true, as I should be in private; for theatrical optics one must be so in another fashion."

એમ કહીને એ મિત્રને બીજીવાર એ જ ખેલ જોવા આવવાનું કહ્યું. તે વખતે હેને રંગભૂમિની બાજૂની પાંખમાં બેસાડ્યો. પેલો પ્રસંગ ભજવતી વખતે આરમ્ભમાં મિત્ર તરફ વળીને નટે કહ્યુંઃ—

" I am quite a master of myself this time, you will see the difference. " અને એ મિત્ર લખેછેઃ—

× J. Raymond Solly: " Acting and the art of speech at the Paris conservatoire." 1891 Edition.

"I must admit, never did art and preparation more profoundly move an audience."

આ ઉદાહરણ વિશે એટલું જ કહી સકાય કે આ પ્રશ્નનો નિર્ણય કરનાર અભ્યાસજન્યકલાના પક્ષવાળો હતો. Solly આ બે પક્ષનું તોલન કરી નિર્ણય આપતાં કહેછે કેઃ—

"Although a capacity for emotion and sympathy with human nature is certainly necessary *to guide the actor in preparing a role requiring* the expression of deep feeling, yet to quote M. Règnier once more,—'To keep one's head, while *appearing to give up one's heart, is the secret of* good actors'. The line of Boileau 'To make me shed tears, you must cry yourself' is an axiom absolutely *false. If an actor sheds real tears on the stage,* he will become suffocated, strangled by sobs, and his voice will no longer have the accent which the expression of the emotion requires."

આમ કહી Guizot (ગિઝો) આ ચર્ચાનો ઉપસંહાર કરેછે તે મત ઉતારેછે ત્હેનો સાર એ છે કે ભાવ સફળ રીતે દર્શાવવા માટે તે *અનુભવવાનું સામર્થ્ય હોવું જ જોઇયે, પરંતુ અભિનય* વેળાએ તે અનુભવ થવો જોઇયે એમ જરૂર નથી, અને અનેકવાર એથી લાભને બદલે હાનિ થાયછે. આ ઉપરાંત સોલી કહેછે કે *તદ્રૂપાનુભવ તે કલાને અનુકૂળ છે કે પ્રતિકૂળ તે વાત કોરે મૂકતાં,* એ વિચારવાનું છે કે ખરા તદ્રૂપાનુભવથી નટના મગજ અને જ્ઞાનતન્તુને અણઘડ ધસારો પ્હોંચી તે ધસારો ખમવાને સમર્થ નટો પણ અસમર્થ થઈ જાય.

હમણા તરત જોઈશુ તેમ આ મતમા પણ ઉભયપક્ષના સ્વરૂપ-દર્શનમા ખામી છે.

આ સર્વ ઉદાહરણો ઉપરથી એ સ્પષ્ટ જણાયછે કે તદ્રપાનુભવ એ અભિનયમા સ્વાભાવિક રીતે જ, આપોઆપ, પ્રવેશ પામેછે, પણ ત્હેની સાથે એ માટે પૂર્વાભ્યાસ પણ આવશ્યક છે. ઉપરના દૃષ્ટાન્તોમાથી કેટલાકમા ભાવાનુભવનો અશ પ્રધાન, ક્વચિત્ અતિ પ્રધાન, છે, તો બીજામા અભ્યાસ અને હેના પરિણામે આવતા આત્મસયમનો અશ પ્રધાન છે. પરતુ વધતા ઓછા પ્રમાણમા એ બન્ને અશ, તદ્રૂપાનુભવ તથા અભ્યાસ અને અભ્યાસજનિત સંયમ, સર્વેમા દૃશ્યમાનતો છે જ આ પ્રશ્નનું તત્ત્વ જ એ છે—ખરુ સ્વરૂપ જ એ છે—કે બન્ને પક્ષ, સ્વયભૂ તથા અભ્યાસ, એ બન્ને પક્ષની વચલી સ્થિતિમા ખરો નિર્ણય રહેલોછે Actor s Artનો લખનાર એક વાક્યમા આ સત્ય બતાવી આપેછે —

"The secret lies midway between the emotionalist and the Diderot theory."

"આ પ્રશ્નની ગૂઢ કૂચી ભાવોદ્રેગના અને ડિડરોવાળા પક્ષની વચમા રહેલીછે."

લુઇનસન એરટ પણ આ સત્ય જુદા શબ્દોમા પણ વધારે સ્પષ્ટ રીતે બતાવેછે —

"But mere feeling unguided by art is seldom, if ever, effective Art without feeling is better than that, but feeling with art is better than both '

"પરતુ કલાના માર્ગદર્શન વિનાનો કેવળ ભાવાનુભવ કદી પણ અસરકારક થાય તો તે વિરલ પ્રસગે જ ભાવાનુભવ વિનાની કલા હેના કરતા સારી, પણ કલાની સાથે ભાવાનુભવ તે બન્ને કરતા ચઢે"

આ મતમાં જરાક એક ઠેકાણે ક્ષતિ લાગેછે. ભાવાનુભવ વિનાની કલા ચઢિયાતી માનીછે તે ખરું જોતાં દોષ છે. કલાનો અર્થ લાગણીનો સર્વથા ત્યાગ જ કરી કેવળ અભ્યાસસેવન એમ અહિં જણાયછે. પરંતુ કલાનો એ અર્થ જ નથી. ખરી હૃદયની ભાવક્ષમતા, પછી ભાવસંચલન, અને તે ઉપર રચાયેલો અભ્યાસ તથા નિર્વિકાર તુલનાથી યોગ્યાયોગ્ય અંશના સ્વીકાર તથા ત્યાગ—એમ અર્થ કલાનો—રસિક કલાનો—છે. પરંતુ અહિં 'કલા' શબ્દ અભ્યાસના સંકુચિત અર્થમાં લઈને પણ ઉપરના વચનમાં ખામી આવેછે. ભાવાનુભવ વિનાની કેવળ કલાનું પરિણામ તો પ્રકૃતિવિરોધ અને કૃત્રિમતામાં જ આવવાનું; તો પછી કલા વિનાના ભાવાનુભવ કરતાં ચઢતાપણું તો શી રીતે સ્વીકારાશે? Actor's Artનો લખનાર અન્ય સ્થળે કહેછે તેમઃ—"To represent emotion which one did not understand, not having felt, would be false to nature and, therefore, opposed to art."

"ભાવનો અનુભવ ના થવાને લીધે તે સમજ્યા વિના એ ભાવનું પ્રદર્શન કરવામાં પ્રકૃતિ જોડે અતદ્રૂપતા, અને તેથી કરીને, કલા જોડે વિરોધ આવશે." Beerbohm Tree બીરબોમ ટ્રી પણ કહેછેઃ—

"I do not believe that any emotion can be satisfactorily portrayed outside unless the inside emotion exists also; and I think that the effect upon the audience will generally be in proportion to the power of self-excitation possessed by the actor, given, of course, equal advantages in the way of physique, voice etc".

"ભાવસંચલન નટના હૃદયની અંદર પણ હાજર ના હોય તો હું નથી માનતો કે હેતું બાહ્ય આલેખન સંતોષકારક રીતે થઈ

સકે; અને હુ ધારુંછું કે, શરીરનો બાંધો, અવાજ વગેરેના ગુણ સરખા હોય તેમ ગણીને, નટની પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર હેનામાં પોતાના ભાવને ઉદ્દીપિત કરવાની શક્તિના પ્રમાણમાં થવાની."

અલબત એ ખરું કે કલા (બેરેટે વાપરેલા અર્થની કલા) વિનાનો ભાવાનુભવ સમર્થનટ શિવાય બીજાને હાથે દૂષણયુક્ત થવાનો સંભવ છે; કેવળ અતિવાસ્તવિક, નિત્યજીવનનાં ભાવસંચલન,–નટની સર્જનશક્તિની છાયાથી સંસ્કાર ના પામેલાં–પ્રગટ થઈ, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર છાપ નહિં પાડે, અને બીજા છેડાની કૃત્રિમતા ઉત્પન્ન થશે. તેમ કેટલીકવાર સમર્થ નટને સંબન્ધે પણ કલાના સંયમમાંથી છટકી ગયેલો ભાવાદ્વગ નટને સંબન્ધે અતિશય ભયંકર પરિણામ આણી દેવાનો પણ સંભવ રહેછે. ઉપર મિસિસ સિડન્સનો મૂર્છાવશ થઈ જીવને જોખમ આવી પડયાનો બનાવ કહ્યોછે તે આ કોટિમાં આવશે.

હાવું જ એક ભયંકર પરિણામ જૂના વખતની ગુજરાતમાં આવતી જૂના પ્રકારના ખેલ કરનારી નાટકમંડળીમાં બનેલું સ્મરણમાં આવેછે. એ સમયે અભિનયનાં ઊંચાં ધોરણોનું પૂરું જ્ઞાન પણ નટવર્ગમાં ન્હોતું, પરંતુ પાત્રતામાં ભાવાવેશનું સેવન ક્વચિત્ જોવામાં આવતું. એ આવેશનું સાધન કરવા માટે એ નટોમાં હેવો સંપ્રદાય હતો કે જે પાત્રનો વેશ ભજવવાનો હોય હેના નામનો જપ તે તે નટે–ખેલની પૂર્વે એક બે દિવસથી–કર્યા કરવો. આમ-કરીને તે તે પાત્રસ્વરૂપથી પ્રત્યેક નટ પૂર્ણરૂપે આવિષ્ટ થતો એમ માનતા. હામાં ગુપ્ત રહેલું સત્ય એ હતું કે પાત્રસ્વભાવનું જ્ઞાન પ્રથમથી મેળવીને પછી હેનું જ ચિન્તન કરવાથી એ સ્વરૂપ જોડે તન્મયતા થઈ નટ અને પાત્રસ્વરૂપ વચ્ચે અદ્વૈતભાવ સ્થાપિત થતો. એકવાર 'વીરભદ્રાખ્યાન' નાટકમાં એક સાળોબ્દનેવી વીરભદ્ર અને દક્ષના વેશ લેતા હતા. વીરભદ્રનો વેશ લેનાર ઉપર કહેલા જપચિન્તનના પ્રયોગથી એટલો તો આવેશપૂર્ણ થયો હતો કે

દક્ષનો વધ કરવાનો અભિનય કરવા જતાં દક્ષ થયેલા નટનું માથું પોતાના હાથમાંની તલવારથી ખરેખરું કાપવા એ ધસ્યો; નટવર્ગમાંના ઘણા જણાએ હેને અત્યન્ત બળથી પકડી રાખ્યો, તેથી જ રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિક ખૂન થતું અટક્યું. પરંતુ વાત એટલે અટકી નહિ. નાટક થયા પછી બીજા ત્રીજા દિવસ સુધી વીરભદ્ર બનેલાના મનમા વિલક્ષણ ધુન ભરેલી રહી અને ઊંડા ભાવ ભરેલું મૌન જ એ ધરી રહ્યો. અન્તે દક્ષ બનેલો નટ પૂજા કરવા જતો હેની નજરે પડ્યો. એકાએક હેનો આવેશ પૂર્ણ જોસમાં જાગ્રત્ થયો. વીરભદ્ર ઊછળ્યો, અને તલવાર જોગ જોગે મળી આવી તે વડે દક્ષનું-દક્ષ થયો હતો તે નટનું-માથું કાપી નાંખ્યું. જોસ પછી એકદમ ઊતરી ગયો; અને नष्टो मोहः स्मृतिर्लब्धा, મોહ ગયો, સ્મૃતિ પ્રાપ્ત થઈ, અને જોયું કે મ્હેં તો મ્હારા બ્હેનેવીને મારી નાંખ્યો, અને અસન્ત શોકાવેગ ઉત્પન્ન થયો, પણ વ્યર્થ.+ મિસિસ સિડન્સે કાપડ વેચનારને શૂન્ય મનથી પૂછ્યું હતું "*Did you say that this would wash?*" તે બનાવ આપણે પાછળ જોઈ ગયા છિયે. લેડી મૅકબેથ પોતાના ખૂની કૃત્યના તીવ્ર પશ્ચાત્તાપમાં પોતાના હાથ ઉપર લાગેલું ખૂનનું કલંક બધા સમુદ્રથી પણ ધોવાવાનું નથી એ વૃત્તિના સંસ્કાર એ વેશ ભજવનારી મિસિસ સિડન્સના મન ઉપરથી રંગભૂમિની બ્હાર પણ ગયા ન્હોતા; એટલું જ સૂચવાયછે. બીજો અહિં જોખમનો પ્રકાર આવતો નથી.

મ્હારે ખરું તત્ત્વ આ પ્રશ્ન વિશે બંને પક્ષના સાચા મિશ્રણમા સમાયુંછે. ભાવાનુભવ તેમ જ પૂર્વાભ્યાસ અને કલાવિધાનનાં

---

* એમ પણ કહેવાયછે કે આ પ્રકારનો આવેશ રૌદ્રરસના અભિનય પ્રસંગે આણવા માટે નટને ભાંગ્યગાંજા વડે 'તૈયાર' કરવાનો પ્રચાર હતો. આ વાતથી ઉપરના વૃત્તાન્તની ખૂબી બગાડી નાંખતાં વિચાર પડેછે-વખતે એ સામગ્રી પણ આવતી હશે પરંતુ કેવળ ભાવાવેશનો અંશ મુખ્ય ભાગ રોકતો હેમાં સંશય નથી.

આવશ્યક અંગ છે. એ બંનેને પોતપોતાની મર્યાદામાં અને યોગ્ય પ્રમાણમાં લઈને કલાવિધાનનું અલૌકિક રસાયન ઉત્પન્ન થાયછે. એ વિધાનનું ચાતુર્ય, એ બંને અંગનાં પ્રમાણ ક્યહારે અને કેટલાં રાખવાં અને કે'વી રીતે હેતું મિશ્રણ કરવું હેમાં, તેમ જ એ મિશ્રણ ઉપર પોતાની આત્મવિલક્ષણતાની છાપ પાડી નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવામાં સમાયુંછે. કેમકે એમ કદી નહિં બને કે પ્રત્યેક પ્રસંગમાં ભાવ અને નિર્વિકાર અભ્યાસ બંનેને સરખા માપમાં જ રાખવાં, અથવા તો એકનો અમુક અંશ ને બીજાનો અમુક લેવો. જુદા જુદા પ્રસંગ, સ્વભાવ, આવેગ, ઇત્યાદિને યોગે એ પરસ્પર પ્રમાણમાં ફેરફાર ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. અને તે માટે કશા દૃઢ નિયમ સ્થાપવા અશક્ય છે. એ તો નટની સમર્થ કલા-વિધાયક શક્તિ–ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા–ને જ સોંપી સકાશે. માત્ર એક સામાન્ય ધોરણનો નિર્દેશ કરી સકાય. તે એટલું જ કે ભાવબળનો પ્રવાહ નટને પરવશ કરીને ઘસડી ના જાય એટલું સાચવનારો સંયમ નટે પોતાના ઉપર રાખવો જોઇયે. પણ તેમ એ સંયમનું બળ અયોગ્ય રીતે વધારી દઈને ભાવબળને ગૂંગળાવી નાંખ્યાથી પણ અસારતા આવશે.

આ તત્ત્વનું દર્શન અનેક સમર્થ નટો તથા ચિન્તકોએ કરાવ્યું છે. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછેઃ—

"Diderot laid down a theory that an actor never feels the part he is acting. It is, of course, true that the pain he suffers is not real pain, I leave it to any one who has ever felt his own heart touched by the woes of another to say, if he can even imagine a case where the man who follows in minutest detail the history of an emotion from its inception onward, is the only

one who cannot be stirred by it—more especially when his own individuality must perforce, be merged in that of the arche-typal sufferer."

"દિડરોએ હેવો સિદ્ધાન્ત ઠરાવ્યોછે કે જે વેશ પોતે ભજવેછે હ્‌હેના ભાવનો અનુભવ નટ કદી પણ કરતો નથી. અલબત એ ખરું છે કે નટ જે દુઃખ ખમેછે તે ખરું દુઃખ નથી હોતું; પરંતુ બીજા માણુસના દુઃખથી પોતાનું હૃદય દ્રવીભૂત થયેલું કદી પણ જે'ને લાગ્યુંછે હેવા કોઇ પણ મનુષ્યને કહેવાનું સોંપુંછું કે હેની કલ્પનામાં કદી પણ હેવો દાખલો આવી સકશે ખરો કે જે માણસ કોઇ ભાવસંચલનનો—છેક આરમ્ભની બીજદશાથી માંડીને—પ્રતિહાસ ઝીણામાં ઝીણી વિગત સાથે તપાસે તે માણુસ, એ ભાવસંચલનથી ચલિતહૃદય ના થાય; ખાસ એટલા કારણથી કે હેનું પોતાનું વ્યક્તરૂપ અવશ્ય રીતે મૂળ આદર્શરૂપ દુઃખી જનના સ્વરૂપમા વિલીન થવું જ જોઇયે."

આ મતમાં સુચવાયુંછે કે યદ્યપિ નટ જે ભાવ અનુભવેછે તે સ્વકીય ભાવને રૂપે નહિ, અર્થાત્ ખરા નહિં, તથાપિ પાત્રસ્વરૂપ જોડે સમભાવતાથી અદ્વૈત સ્થાપ્યા પછી—જેમ જીવનમાં આપણાં મનુજ બન્ધુનાં દુઃખથી દુઃખી થઇયે છિયે તેમ નટ પણ પાત્રના દુઃખથી દુઃખી અને સુખથી સુખી થાયછે. અહિં તદ્રૂપાનુભવ અને તટસ્થ અભ્યાસનું મૂળ એ બને તત્ત્વ પ્રદર્શિત થાયછે. સમભાવથી અદ્વૈતજનિત અનુભવમા તદ્રૂપાનુભવ આવેછે, અને ભાવસંચલનના (સમભાવથી) સાદ્યન્ત પ્રતિહાસનું અન્વીક્ષણ તે અભ્યાસનો અંશ સ્થાપેછે.

ટાલ્મા (Talma) નામના ફ્રેંચ નટે આ પ્રકારનો મત બતાવતા કહ્યુંછેઃ—

"The actor must experience emotion and sympathize with the character he is portraying,

but only to enable him the better to perfect his study."

" નટે ભાવાનુભવ કરવેા જ જોઇયે અને પેાતે જે પાત્રસ્વરૂપ ચીતરેછે તે સાથે સમભાવ થવું જ જોઇયે; પરંતુ પેાતે અભ્યાસપૂર્વક આલેખેલું ચિત્ર વધારે સારી રીતે પરિપૂર્ણ થાય તે હેતુથી જ."

અહિં પણ તદ્રૂપાનુભવ અને અભ્યાસ બંને અંશેા સ્વીકારાયા જણાશે. મિસિસ બૅનક્રોફ્ટ (Mrs. Bancroft) કહેછેઃ—

"The performance of a moving situation without the true ring of sensibility in the actor, must fail to affect any one. An emotional break in the voice must be brought about naturally, and by a true appreciation of the sentiment, or what does it become? I can only compare it to a bell with a wooden tongue–it makes a sound, but there it ends. I cannot simulate suffering without an honest sympathy with it × × × × × The voice in emotion must be prompted by the heart and if that is 'out of tune and harsh', why, then, indeed the voice is 'like sweet bells jangled.' Art *should* help nature, but nature *must* help art. They are twin sisters and should go hand in hand, but nature must be the first born."

"નટમાં ભાવક્ષમતાના સાચા રણકા વિનાનેા હૃદયવેધક વૃત્તાન્તનેા અભિનય કેાઇને પણ અસર નહિં કરી સકે. અવાજમાં ભાવજનિત વિકાર સ્વાભાવિક રીતે અને ભાવની સાચી મૂલ્યપરીક્ષાથી ઉત્પન્ન થવેા જોઇયે; નહિંતેા પછી હેની શી સ્થિતિ થાય? હેવા અભિનયને હું લાકડાના લેાલકવાળા ઘંટની જ ઉપમા આપી સકુંછું,—એ અવાજ કરી સકશે પણ તેટલેથી જ અટકશે. (ધાતુના

લોલકથી જે ધ્વનિનો રણકાર—લાંબા સંસ્કાર—ઉત્પન્ન કરાયછે તેમ નહિં થાય). ખરા હૃદયના સમભાવ વિના હું દુઃખનું અનુકરણ કરી સકતી નથી. × × × × × × × × ભાવસંચલન વખતનો અવાજ હૃદયથી પ્રેરાવો જોઇયે, અને જો તે હૃદય જ ' સુર મેળવ્યા વિનાનું અને કઠોર ' હોય તો તો પછી અવાજ મધુર ઘંટડીઓ કર્કશ રીતે વગાડ્યા જેવો જ બનવાનો. કલાએ પ્રકૃતિને મદદ કરવી એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ પ્રકૃતિયે કલાને મદદ કરવી એ તો આવશ્યક જ છે. કલા અને પ્રકૃતિ એ બે જોડકી બ્હેનો છે અને તેથી બંને જોડાજોડ ચાલવી જોઇયે, પરંતુ પ્રકૃતિ તે એમાથી પ્રથમ જન્મેલી ગણવી જોઇયે."

આમ ભાવાનુભવ અને કલા બેનો વિષયવિભાગ બતાવી એ બાઈ એક બહુ સૂચક દૃષ્ટાન્ત આપેછે. એક ન્હાના બાળકની વિવેચનશકિતવાળી ટીકાથી એ છક થઈ હતી. એક રંગભૂમિ ઉપર બે પાત્રજન વચ્ચે બહુ ભાવપૂર્ણ વૃત્તાન્ત ભજવાતો એ બાળક જોતો હતો. લાંબા વખત સુધી પૂર્ણ મૌન અને ધ્યાનથી એ જોઈ રહ્યો. એ બેના અભિનય બાબત હેનો અભિપ્રાય પૂછતા, બાળક બોલ્યોઃ— "બેમાની પેલી નટી મ્હને વધારે પસંદ પડી."—" કારણ ?" તો કહેઃ—" એ સાચું બોલતી હોય એમ બોલેછે; અને પેલો જુઠું બોલતો હોય એમ બોલેછે," આ વર્ણન કરી એ બાઈ કહેછે —

What criticism can be finer than this ? One was acting straight from the heart, the other from not even next door but one to it."

" આથી વધારે સૂક્ષ્મવિવેચન કિયું હોઈ સકે ? પેલી પ્રથમ કહેલી નટીનો અભિનય હૃદયમાથી સરળ ઉત્પન્ન થઈને આવતો હતો; બીજાનો અભિનય હૃદયદ્વારથી બે ઘર છેટેથી પણ ન્હોતો નીકળતો."

આ રીતે ભાવાનુભવનો પ્રશ્ન ભાવ તથા અભ્યાસ બંનેના યોગ્ય મિશ્રણથી સમાધાન પામેછે. ભાવના અનુકરણની સાથે

નટનું આત્મસ્વરૂપનું જ્ઞાન વધારે સબળ વિરોધમાં આવવાના કેટલાક દાખલા આ મતની વિરુદ્ધ વખતે અપાયછે. જેમકે,–એડમંડ કીન (Edmund Kean) અને હેનો છોકરો ચાર્લ્સ એકવાર "The Fall of Tarquin" નું નાટક ભજવતે સાથે વેશ ભજવતા હતા; તે વખતે ન્યાયાસન ઉપર થયેલો પ્રખ્યાત વૃત્તાન્ત ભજવતાં એડમંડ કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપમાં તદ્રૂપ બનીને કર્તવ્ય અને પુત્રપ્રેમ એ બે ભાવના પ્રબળ યુદ્ધથી વિહ્વલ થઈ જઈ, ચાર્લ્સની કોટે વળગી પડી બોલ્યો–"Pity thy wretched father." ("હારા કંગાળ પિતાને દયાપાત્ર ગણજે!"), તે વખત પ્રેક્ષકમંડળે આ સર્વ પ્રસંગ જોતાં જે લાગણીઓ દાબી રાખી હતી હેને નીકળવાનો માર્ગ શાબાશીની તાળીઓથી જ આપ્યો. આ અસર થઈ તેથી ખુશ થઈને, એમ કહેવાયછે કે,–કીન પોતાના છોકરાના કાનમાં છાનોમાનો બોલ્યો–"We are doing the trick, Charlie." (ચાર્લી, આપણે બરોબર છલ કરિયે છિયે.") આ ઉદાહરણથી ડિડરોનો સિદ્ધાન્ત સાબીત કરવા જઈ કોઈ કહેશે કે ખરું જોતાં કીનના હૃદયમાં ભાવાનુભવ થયો જ ન્હોતો. પરંતુ તેમ નથી. આ બનાવનો ખરો અર્થ એ છે કે કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપ જોડે પૂર્ણ સમભાવતાના અદ્વૈતમાં હતો તે વખતે પણ 'આ હું વેશ ભજવુંછું' એ વાત એ ભૂલી ગયો ન્હોતો. બીજા સ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થયા છતાં પોતાના મન ઉપર એ કાબુ અંદરખાનેથી રાખી સક્યો. કલાવિધાનના સ્વરૂપનું રહસ્ય એ જ છે,–ભાવબળને આત્મસંયમના અંકુશમાં રાખવું. કીનના આ સંયમજનિત આત્મસ્મરણથી એમ નથી સમઝવાનું કે જે વખત હેણે ભાવોદ્વેગનું પ્રદર્શન રંગભૂમિ ઉપર કર્યું તે વખત હેણે એ ભાવ જોડે તદ્રૂપાનુભવ સાધ્યો ન્હોતો. તે સાધ્યો ના હોત તો તો પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અદ્ભુત છાપ પડત જ નહિં. સત્યનો રણકો વાગ્યા વિના એ પરિણામ થાય જ નહિં. સત્ય બોલવાનું નથી; પણ પેલા બાળકે કહ્યું તેમ "સત્ય

બોલવા જેવું બોલવાનું" છે; અભિનય તે વાસ્તવિક બનાવ નથી. પરંતુ તેટલા માટે અભિનય અવાસ્તવિક પણ ના થવો જોઇયે. અને તે સિદ્ધિ તદ્રૂપાનુભવથી પ્રાપ્ત થઈ સકે.

આ વિષયનું પૂરેપૂરું સ્વરૂપ Lewes (લ્યૂઈસ) ના નીચેના વચનમાં સૂચવાયુંછે તે ઊતારાથી આ પ્રશ્ન સમાપ્ત કરીશું:

"It is a question of *degree*. As in all art, feeling lies at the root, but the foliage and flowers, though deriving their sap from emotion, derive their form and structure from the intellect.

× × × × × × × ×

We are all spectators of ourselves; but it is the peculiarity of the artistic nature to indulge in such introspection even in moments of all but the most disturbing passion, and to draw thence materials for art..............The answer to the question, how far does the actor feel? is therefore, something like this: He is in a state of emotional excitement sufficiently strong to furnish him with the elements of expression, but not strong enough to disturb his consciousness of the fact that he is only imagining—sufficiently strong to give the requisite tone to his voice and aspect to his features, but not strong enough to prevent his modulating the one and arranging the other according to a preconceived standard. His passion must be ideal-sympathetic, not personal."

"(ભાવ અનુભવવો) એ પ્રમાણનો પ્રશ્ન છે. (અર્થાત્, ભાવાનુભવનું અસ્તિત્વ તો નિર્વિવાદ છે). બધી કલાની પેઠે, ભાવા-

નુભવ તે મૂળમાં વસેછે, પણ ફૂલ પાંદડાં ભાવોદ્રેગમાંથી પોતાનારસનું સત્ત્વ મેળવેછે, છતા આકાર તથા બંધારણ બુદ્ધિમાંથી પ્રાપ્ત કરેછે. × × × × × આપણે સર્વે આપણી જાતના પ્રેક્ષકો છિયે; પરંતુ કલાનિષ્ઠ સ્વભાવનું વિશેષ લક્ષણ એ છે કે હૃદયને અત્યન્ત સખળડખળ કરી નાંખે ત્હેવા ભાવોદ્રેગ બાદ કરતાં બીજા સર્વ ભાવોદ્રેગની ક્ષણોમાં પણ હેનું પોતાના હૃદયમાં અન્તર્દર્શન વારંવાર કરવામાં, તથા હેમાંથી કલારચના માટે સામગ્રી ખેંચી કાઢ‥વામાં, આનન્દ માનેછે......માટે "નટ તદ્રૂપાનુભવ કેટલો કરેછે?" એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કાંઇક આ પ્રકારે છે:-એ ભાવસંચલનની ઉદ્દીપિત સ્થિતિમાં હોયછે; એ સ્થિતિ ભાવપ્રદર્શનની મૂળ સામગ્રી પૂરી પાડવા જેટલી સબળ હોયછે, પણ 'હું માત્ર કલ્પિત સ્થિતિ રચુંછું' એ વાતની પોતાની પ્રતીતિને વિચલિત કરે એટલી સબળ નથી હોતી;-હેના અવાજને જોઇયે ત્હેવો સ્વરવિકાર અને મુખરેખાઓને જોઇયે ત્હેવો દેખાવ આપવા જેટલી સબળ હોયછે, પણ પૂર્વથી નિશ્ચિત કરેલા ધોરણ પ્રમાણે એ અવાજમાં સ્વરભેદના ક્રમ આણવામાં અને એ મુખરેખાઓની રચના કરવામાં હેને પ્રતિબન્ધ કરે એટલી સબળ નથી હોતી. હેનો ભાવોદ્રેગ ઉત્તમ ભાવનારૂપ હોવો જોઇયે-પાત્રના ભાવોદ્રેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્રેગથી સ્વકીય બનેલો નહિં."

સર હેનરી અર્વિંગે એક ભાષણમાં કહ્યુંછે તેમઃ—"The true method, or compromise, is that the actor must have some emotion, or tendency to emotion, but he must keep it in hand."

"ખરી પદ્ધતિ, અથવા વચલો માર્ગ, એ છે કે નટનામાં કાંઇ ભાવસંચલન અથવા તે તરફ વલણ જોઇયે જ, પરંતુ હેણે એ પોતાના કબજામાં રાખવું જોઇયે." અર્થાત્, સંયમથી અંકુશિત ભાવબળ-એ સત્ય તત્ત્વ છે.

પ્રકરણ ૪ થું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલૂ)

આ તદ્રૂપાનુભવ જોડે આ રીતે જોડાયલા અભ્યાસ એ અંગનું અવલોકન કરિયે. તદ્રૂપાનુભવના પ્રકરણમાં એ અભ્યાસના વિષયનો કાંઇક પ્રચારો થયોછે. પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ,—જોકે તે મુખ્ય અંગ છે. પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિશ્ચિત કરવા જોઇયે એમ કહી એ અંગનો નિર્દેશ કર્યોછે. પરંતુ એ અંગનું ઊંડું મૂળ જેમાં છે હેવું બીજું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ ઊંડા મનનપૂર્વક અભ્યાસ આવશ્યક છે. એ પાત્રના અન્તઃસ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવાનુકૂલ ભાવ શા, એ ભાવની ઝીણી ખુંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્રૂપ દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નટને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન માત્ર પોતે જે વેશ ભજવવોછે તે પાત્રનાં વચનોનું જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જે જે બીજાં પાત્રોના સંસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમાં આવેછે, હેના વચનાદિકનું પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિં પણ પોનાના સંસર્ગમાં ના આવનારાં પાત્રોનાં વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું જોઇયે, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપે—કલાનાં તત્ત્વોના અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઇયે. આમ ના કરવાનું હાસ્યજનક ઉદાહરણ મિસ ઑસ્ટેનની Mansfield Park નામની વાર્તામાં આપેલું છે. એક કુટુમ્બમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી. હેમાં એક મિ. રશવર્થને એક નમાલો વેશ ભજવવાનો હતો, હેમાં એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતાં હતાં,–છૂટક છૂટક પ્રસંગે–તે માટે એ મૂર્ખ રશવર્થ ઘડિયે ઘડિયે બડાઈ મારતો

ચીતર્યો છે–" મ્હારે તો બધાં બેતાળીસ વાક્યો મ્હોએ કરવાનાં છે." જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ ગોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ, મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા !

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક સરળ દાખલો લઇયે. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપટી, અંદર કાંઇ ને બ્હાર કાંઇ હેવું રાખનાર લુચ્ચા માણસનો વેશ ભજવવાનો છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં–કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં–એ હેના ગુણ સૂચવશે. પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજાં પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપટીના સ્વભાવ સંબન્ધે મૂકશે, અને એ કપટી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશેઃ–"હા, જ્હારે જ્હારે હું હેને મ્હારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી હસતો જોઉંછું, ત્હારે ત્હારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક પડદાની પછાડી રહેલાં કટારી અને દ્વેષના અંગાર જોઈ સકુંછું." અથવા તો ત્હમારી કને કોઈની આગળ આમ ચાટુ વચન બોલાવશેઃ–" જો ભાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું: ખોટા બ્હારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મ્હારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે વ્યવહારમાં તો એ મ્હને ગમતું જ નથી." હાના ઉત્તરમાં કાંઇક અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશેઃ–" હા, હા, ત્હમારા મધુર વદનના સહુથી ઉપલ્યા પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકુંછું." હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારાં જ નહિં પણ બીજાં પાત્રોનાં વચનો–ત્હમારી પરોક્ષ થયેલાં વચનો સુદ્ધાં–અધ્યયન તળે આણવાની જરૂર ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે'વે પ્રકારે થવું જોઇયે હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સિડન્સનું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે જોયું જ છે. King John નાટકમાં કૉન્સ્ટન્સનો વેશ એ ભજવતી

પ્રકરણ ૪ થું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલુ)

અભ્યાસ

આ તદ્રૂપાનુભવ જોડે આ રીતે જોડાયલા અભ્યાસ એ અંગનું અવલોકન કરિયે. તદ્રૂપાનુભવના પ્રકરણમાં એ અભ્યાસના વિષયનો કાઇક ઇશારો થયોછે. પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ,—જોકે તે મુખ્ય અંગ છે. પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિશ્ચિત કરવા જોઇયે એમ કહી એ અંગનો નિર્દેશ કર્યોછે. પરંતુ એ અંગનું ઊંડું મૂળ જેમાં છે હેવું બીજું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ ઊંડો મનનપૂર્વક અભ્યાસ આવશ્યક છે. એ પાત્રના અન્તઃસ્વરૂપમા પોતે પ્રવિષ્ટ થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવાનુકૂલ ભાવ શા, એ ભાવની ઝીણી ખુંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્રૂપ દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નટને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન માત્ર પોતે જે વેશ ભજવવોછે તે પાત્રનાં વચનોનું જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જે જે બીજાં પાત્રોના સસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમા આવેછે, હેના વચનાદિકનું પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિં પણ પોતાના સંસર્ગમાં ના આવનારાં પાત્રોના વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું જોઇયે, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપે—કલાના તત્ત્વોના અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઇયે. આમ ના કરવાનું હાસ્યજનક ઉદાહરણ મિસ ઑસ્ટેનની Mansfield Park નામની વાર્તામા આપેલું-છે. એક કુટુમ્બમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી. હેમાં એક મિ. રશવર્થને એક નમાલો વેશ ભજવવાનો હતો, હેમા એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતા હતા,—છૂટક છૂટક પ્રસંગે—તે માટે એ મૂર્ખ રશવર્થ ઘડિયે ઘડિયે બડાઈ મારતો

ચીતર્યો છે–" મ્હારે તો બધાં બેતાળીસ વાક્યો મ્હોએ કરવાનાં છે." જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ ગોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ, મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા !

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક સરળ દાખલો લઇયે. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપટી, અંદર કાંઇ ને બ્હાર કાંઇ હેવું રાખનાર લુચ્ચા માણસનો વેશ ભજવવાનો છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં–કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં–એ હેના ગુણ સૂચવશે. પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજાં પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપટીના સ્વભાવ સંબન્ધે મૂકશે, અને એ કપટી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં ત્હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશેઃ– "હા, જ્યહારે જ્યહારે હું હેને મ્હારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી હસતો જોઉંછું, ત્યહારે ત્યહારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક પડદાની પછાડી રહેલાં કટારી અને દ્વેષના અંગાર જોઈ સકું છું." અથવા તો ત્હમારી કને કોઈની આગળ આમ ચાટુ વચન બોલાવશેઃ–" જો ભાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું: ખોટા બ્હારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મ્હારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે વ્યવહારમાં તો એ મ્હને ગમતું જ નથી." હાના ઉત્તરમાં કાંઇક અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશેઃ–" હા, હા, ત્હમારા મધુર વદનના સહુથી ઉપલ્યા પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકુંછું." હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારાં જ નહિં પણ બીજાં પાત્રોનાં વચનો–ત્હમારી પરોક્ષ થયેલાં વચનો સુદ્ધાં–અધ્યયન તળે આણવાની જરૂર ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે'વે પ્રકારે થવું જોઇયે ત્હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સિડન્સનું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે જોયું જ છે. King John નાટકમાં કૉન્સ્ટન્સનો વેશ એ ભજવતી

ત્હારે રંગભૂમિમાંથી ગયા પછી પણ પોતાની નેપથ્યશાળામાં દ્વાર ઊઘાડાં રખાવીને રંગભૂમિ ઉપરના સર્વ વૃત્તાન્ત પોતાના ભાવોદ્રેકને પોષવાને માટે એ જોયા કરતી હતી. અહિં પૂર્વાભ્યાસ કરતાં પણ આગળ ક્રમ વધીને અભિનય વખતે પણ અન્ય પાત્રોનો અભ્યાસ ચાલૂ રાખવાની પરા કોટિ પ્રદર્શિત થાયછે.

Solly પોતાના પુસ્તકમાં લખેછે:—

"M. Coqueline writes of his own method of studying a role. 'When I have to create a part I begin by reading the play with the greatest attention five or six times. First, I consider what position my character should occupy; on what plane in the picture I must put him.

'Then I study his psychology. Knowing what he thinks, what he is morally, I deduce what he ought to be physically, what will be his carriage, his manner of speaking, his gesture. These characteristics once decided, I learn the part without thinking about it further. Then, when I know it I take up my man again, and closing my eyes, I say to him, 'Recite this for me.' Then I see him delivering the speech, the sentence I asked him for: he lives, he speaks, he gesticulates before me, and then I have only to imitate him."

મોંસ્યર કૉકેલીન. પાત્રસ્વરૂપનો અભ્યાસ કરવાની પોતાની પદ્ધતિ આ પ્રમાણે વર્ણવેછે:—"મ્હારે કોઇ પાત્રસ્વરૂપ ઉત્પન્ન કરવું હોય છે ત્હારે, પ્રથમ તો હું સમગ્ર નાટક અત્યન્ત ધ્યાન સાથે પાંચ છ વાર વાંચી જોઉં છું. પછી પ્રથમ એ પાત્રનું સ્થાન

શું હેનો વિચાર કરુંછું; સમગ્ર ચિત્રમાં કેઈ કક્ષામાં હેને મૂકવું તે ઉપર મનન કરુંછું. પછી એ પાત્રની મનોવ્યવસ્થાનો અભ્યાસ કરુંછું. એ પાત્ર શો વિચાર કરેછે, હૃદયલક્ષણમાં હેની સ્થિતિ શી છે, તે જાણી લઈ ને, તે ઉપરથી તર્કદ્વારા નિર્ણય કરુંછું કે હેનું શરીરબંધારણ હાવું હોવું જોઇયે, હેની સંચલનપદ્ધતિ, બોલવાની રીતિ, અંગવિક્ષેપની રીતિ હાવી હશે. આ સ્વરૂપોનો નિર્ણય એકવાર થયો પછી એ પાત્રસ્વરૂપ વિશે કશો વધારે વિચાર કર્યા વિના હેને પડતું મૂકુંછું. પછી હેનું સ્વરૂપજ્ઞાન થયા પછી, એ પાત્ર પાછું હાથમાં લઉંછું, અને મ્હારી આંખ્યો મીંચીને હેને કહુંછું:-" આ વાક્યો મ્હને બોલી સંભળાવ્ય." એમ થાયછે એટલે હેને મ્હેં માગેલું વાક્ય, ભાષણ, બોલી જતો હું નજર આગળ દેખુંછું, એ જીવતો જાગતો, બોલતો ચાલતો, અંગવિક્ષેપો કરતો મ્હારી સમક્ષ ખડો થાયછે; એટલે પછી મ્હારે માત્ર હેનું અનુકરણ કરવાનું જ બાકી રહેછે."

આ અભ્યાસપદ્ધતિમાં કલ્પનાશક્તિની કેટલી સૂક્ષ્મ કેળવણી ની જરૂર છે તે જણાઈ આવેછે.

આખું નાટક અભ્યાસ તળે આણવાની જરૂરનો એક બીજો દાખલો લઇયે, કાઇક જુદા પ્રકારનો. હેમલેટ નાટકમા આભ્યન્તર પ્રમાણથી હેમ્લેટની ઉમર સાબીત થાય એમ છે. એક પ્રતિષ્ઠિત વિવેચકે આ વિષયમા સ્ખલન કરેલું જણાયછે, "He is fat and short of breath." એમ હેને વિશે એક જણે ટીકા કરેલીછે તે ઉપર ચર્ચા ચલવી અંતે હેવો નિર્ણય હેણે આણ્યોછે કે હેમ્લેટની ઉમર ૧૮ વર્ષની હતી. પરંતુ ઘેાર ખોદનાર જોડે હેમલેટને સંવાદ થાયછે તે પ્રવેશનું જરાક ઝીણું અન્વીક્ષણ કરે તો તરત જણાઈ આવે એમ છે કે હેમ્લેટની ઉમર ૩૦ વર્ષની હતી.*

*(a) Hamlet—How long hast thou been a grave-maker.
First clown—Of all the days i' the year, I came

પરતું આ તેા પાત્રના બાહ્ય સ્વરૂપને માટે સમગ્ર નાટકના અભ્યાસની વાત આવી, જો કે તે પણ આવશ્યક છે. પણ પાત્ર-સ્વભાવના અધ્યયન માટે સમગ્ર અભ્યાસની જરૂર ઉપર સ્પષ્ટ બતાવાઈ જ છે. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર પાત્રસ્વભાવના અધ્યયનનું નામ જ જણાતું નથી; અને કાઇ પણ થાય છે તેા તે ઉપરટપકિયું અને તે પણ નટને હાથે નહિં પણ નટની વતી ઘણે ભાગે હેને તૈયાર કરનાર જ એ અપૂર્ણ અધ્યયનાભ્યાસ કરેછે.

---

to't that day that our last king Hamlet overcame Fortinbras.

Hamlet—How long is that since?

First clown—Cannot you tell that? Every fool can tell that: it was the very day that young Hamlet was born: he that is mad, and sent into England.

(*b*) First clown—I have been sexton here, man and boy, thirty years.

(*c*) First clown—Here's a skull now: this skull has lain in the earth three and twenty years.

(*d*) Hamlet—Let me see. (Takes the skull) Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he has borne me on his back a thousand times.

(a) અને (b) નિશાનીના ઉતારા વાંચતાં જણાયે કે હૅમલેટ આ સંવાદની વખતે ત્રીસ વર્ષની ઉમરનેા હતેા. (c) અને (d) વાંચ્યાથી પણ જણાવે કે યૉરિક મરી ગયે ત્રેવીસ વર્ષ થયાં હતાં અને બાળક હૅમલેટને એ વાંસા ઉપર બેસાડતેા હતેા; તેથી જણાયછે કે યેારિક ગુજરી ગયેા ત્યારે હૅમલેટ સાતેક વર્ષનેા હશે.

સમગ્રનાટકનો અભ્યાસ કરવામા એ પણ ન્હાની છતા મ્હોટી વાત સંભાળવાની છે કે સમર્થ નાટકકારની રચનામાના શબ્દોમાં ફેરફાર કરવાનો અપરાધ નટને હાથે ના થવો જોઇયે. હેવા રચનારના શબ્દે શબ્દ અમૂલ્ય અને અર્થના મહત્વથી ભરેલા હોય. છે; શબ્દ એટલુ જ નહિં પણ શબ્દનો અનુક્રમ, વૃત્તાન્તનો અનુક્રમ સર્વ. ભરતખંડના નાટકોના ક્ષયકાળમા છેલ્લામા છેલ્લુ 'ચિત્રયજ્ઞ' નામનું નાટક ૧૯ મા સૈકામા રચાયેલું છે. હેમા પાત્રજનોનો વાર્તાલાપ અપૂર્ણ છે. અને તે નટવર્ગે પોતાની મેળે જોડી કાઢીને પૂર્ણ કરવાનો છે આ સ્થિતિ હોય ત્‍હા નાટકગ્રન્થના શબ્દોનું મહત્ત્વ, અને પરિણામે અભિનયનું મહત્ત્વ કશુ પણ ના રહેવાનું. બંગાળાના કેટલાક નાટકોને આ 'ચિત્રયજ્ઞ' નાટક નમૂના તરીકે કામ સારતું હતું એમ Encyclopoedia Britannica મા Drama વિશે લેખ લખનાર કહેછે. ઇટલીમા તત્કાલ વચનો વાપરનારા હાસ્યરસનાટકો કેટલાક છે હેમા પણ વાર્તાલાપની આ સ્થિતિ છે. આમ હોય ત્‍હા અભ્યાસને માટે સામગ્રી જ ના રહી.

બાહ્ય માનવસૃષ્ટિનો અભ્યાસ

ઉપર કહેલા અભ્યાસ ઉપરાત બીજા વિશાળ ક્ષેત્રમા અભ્યાસની નટને વળી વિશેષ જરૂર છે. માત્ર પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન બસ નથી. માનવ સૃષ્ટિમા મનુજસ્વભાવનુ ડગલે ડગલે અન્વીક્ષણ કરી એ સૃષ્ટિનું અધ્યયન સમભાવના સૂક્ષ્મ પ્રકાશથી કરવાની જરૂર તેટલી જ છે. એ અધ્યયન હોય તો જ પાત્રસ્વભાવની કૂંચી હાથ આવી સકે. જૉર્જ ઍલેક્ઝાડર પોતાના "The Stage as a Profession" નામના નિબન્ધમા કહે છે —

"If you would be an actor, study Nature, learn to hold up the mirror—That is the whole

duty of acting. Study her in the streets, in the drawing room, in the assembly, get at her secrets and her manifestations of them; learn to demonstrate them, reproduce them, repeat them; go into the solitude and meditate them, practise her expression, remember her accent, make her live in you again."

"તમારે જો નટ થવું હોય તો પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરો, (પ્રકૃતિનું) દર્પણ બીજાઓ આગળ ધરતાં શીખો-અભિનયનું આખું કર્તવ્ય જ એ છે. નગરમાર્ગમાં, દિવાનખાનામાં, સભામાં મળેલા મંડળમાં, સર્વમાંથી મનુજપ્રકૃતિનું અધ્યયન કરો; એ પ્રકૃતિનાં રહસ્ય શોધી કાઢો અને એ રહસ્યનાં પ્રકટીકરણો પ્રાપ્ત કરો; એ રહસ્યોનું પ્રદર્શન કરતાં, પુનઃ ઉત્પન્ન કરતાં, કરી બતાવતાં શીખો; નિર્જન પ્રદેશમાં જઈ એ રહસ્યો ઉપર ચિન્તન કરો; પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતી મુખચ્છાયાનો અભ્યાસ કરો, હેમાં જણાતા સ્વરોચ્ચાર સ્મરણમાં રાખો, પ્રકૃતિને ત્હમારામાં પુનઃસજીવ થયેલી બતાવો."

માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરવામાં વ્યક્તિના અભ્યાસની પદ્ધતિને બદલે વ્યક્તિગત સામાન્ય સ્વરૂપના અભ્યાસની પદ્ધતિ સ્વીકારવી જોઇયે. ઉદાહરણ તરીકે એકાદ લશ્કરી સિપાઈનું સ્વરૂપ ભજવવું હોય તો માત્ર એક સિપાઈના સ્વભાવનું અધ્યયન કર્યાથી માત્ર હેની વ્યક્તિરૂપ છબિ જ મળશે; સિપાઈ તરીકેના ગુણોની સાથે હેના જાત્યના ગુણો પણ ભળશે. તે માટે જુદા જુદા સિપાઇયોના સ્વભાવનું અવલોકન કરી સર્વમાં સામાન્ય રૂપે રહેલા સિપાઈ-પણાના ગુણોનું ગ્રહણ કરી એક આદર્શરૂપ સિપાઈનું સ્વરૂપ સાધવું જોઇયે. આ રીત્યના અભ્યાસથી દરેક સ્વરૂપના તાત્વિક અંશો પકડી આનુષંગિક અંશોનો ત્યાગ થઈ સકશે. આમ વ્યક્તિ-

સ્વરૂપ નહિં પણ વ્યક્તિગત જાતિસ્વરૂપ પ્રગટ કરવાનું જ કામ નટનું છે. પછી અમુક વિશેષ પાત્રનાં વિશેષ લક્ષણોને વિશે એ અપવાદ સ્વીકારાશે જ.

વળી એક સ્થળે એ કહેછે:—

" Learn her (Nature's) myriad ways of walking, of talking, of being and of doing; let nothing seem too trivial, nor too hard. "

" પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતા ચાલવાના, બોલવાના સ્થિતિના, કૃતિના હજારો પ્રકાર શીખો; કશું પણ અતિક્ષુદ્ર અથવા અતિ કઠિન છે એમ ના માનશો. "

પ્રકૃતિનું આમ ઝીણામાં ઝીણી તેમ, મ્હોટામાં મ્હોટી બાબતોનું અધ્યયન કર્યાથી જ અભિનયમાં પ્રકૃતિ જોડે સામ્ય સધાશે. અને તેમ કરવામાં અભિનયકલાનો વિલક્ષણ આનન્દ સમાયોછે; તે બતાવવાં વળી એ કહેછે—

" It is in the nearer approach to Nature's great self, great in all large and all **small** things, that the joy, the full-flowing joy of acting lies, and only they who can feel this can ever hope to succeed. And I myself doubt if there be any exultation so great as that of the supreme moment of the actor. "

" પ્રકૃતિના મહાન્ સ્વરૂપની-સર્વ મ્હોટી તેમ જ ન્હાની વસ્તુઓમાં રહેલા મહાન્ સ્વરૂપની-વધારે સમીપ આવવામાં આનન્દ, અભિનયનો પૂર્ણ પ્રવાહ વાળો આનન્દ, સમાયછે; અને આ આનન્દ જેઓ અનુભવી સકે તેઓ જ વિજયી થવાની આશા રાખી સકે. અને મ્હને તો એમ જ લાગેછે કે નટની અભિનયની ઊંચી સાધનાના ધન્ય ક્ષણ જેવો બીજો મ્હોટો ઉલ્લાસ ભાગ્યે જ હશે. "

માનવપ્રકૃતિનો અભ્યાસ સારા નટોના સ્વભાવબંધારણમાં જ હંમેશાં હોયછે. Solly (સોલી) કેટલાક દાખલા આપેછે તે નોંધવા લાયક છે. સોલી પોતે એક વાર હોરેસ વિગન (Horace Wigan) જોડે કોઇક ઓળખીતાઓ વિશે વાત કરતો હતો તે વખતે સોલીએ કહ્યું:—"તમે એ લોકોનું સ્વભાવનિરીક્ષણ બારીકાઇથી કર્યું જણાયછે." એટલે વિગન બોલ્યો:—" Ah ! my boy, it is my trade. " ("અરે બચ્ચા, એ તો મ્હારો ધંધો જ છે.") સોલી કહેછેઃ નટને વિશે એક ખાસ વચન લાગૂ પડેછે. તે એ કે-" Mediocrity can talk, but it is for genius to observe." ("સાધારણ શક્તિવાળા બોલી સકે, પણ અવલોકન કરવું એ પ્રતિભાશાલીનું લક્ષણ છે")

ઍડમંડ કીન (Edmund Kean) વિશે સોલી કહેછેઃ

"His fine power of perception, alive and susceptible to the most delicate and evanescent characteristics of humanity, was one of the greatest features of his genius. Wherever he was, he was all eye, all ear; every thing around him, or wherever he moved, fell within his cognizance."

("હેની પ્રતિભાનું મ્હોટામાં મ્હોટું લક્ષણ એક એ હતું કે અવલોકનની શક્તિ હેની તીવ્ર હતી, માનવસમૂહનાં સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અને સત્વર સરકી જાય હેવાં સ્વભાવલક્ષણો જોવાને હમેશ એ શક્તિ જાગૃત રહેતી અને એ સ્વભાવલક્ષણોથી અતિ સૂક્ષ્મ રીતે આકર્ષાતી. જે જે સ્થળે એ જતો, તે તે સ્થળે હેનાં નયન, હેના શ્રવણ, અત્યન્ત વેગથી વ્યાપૃત રહેતાં; હેની આસપાસની સર્વ વસ્તુઓ હેના નિરીક્ષણમાં આવતી હતી.")

ગેરિક (Garric) વિશે મિ. જોન મોર્લી (Mr. John

Morley)–હવે લોર્ડ મોર્લી (Lord Morley)–નું નીચેનું વચન સોલી ઊતારેછેઃ—

" In some of the last pages that he wrote Burke refers to his ever dear friend Garrick, dead nearly twenty years before, as the first of actors, because he was the acutest observer of human nature that we had ever known. "

(" પોતાનાં છેવટનાં લખાણોમાં એક સ્થળે બર્ક, લગભગ વીસ વર્ષ ઉપર ગુજરી ગયેલા પોતાના સદાના પ્રિય મિત્ર ગેરિક વિશે કહેછે કે એ નટોમાં ઉત્તમ હતો હેનું કારણ એ જ કે મ્હેં જાણેલા સર્વ મનુષ્યોમાં એ (ગેરિક) માનવ સ્વભાવનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અવલોકન કરનારો હતો. "

પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કર્યાથી આમ પ્રકૃતિની સમીપ અભિનયને લઈ જવાની શક્તિ આપણે જોઈ. એ અભ્યાસ બાહ્ય માનવસૃષ્ટિમા કરવાનું ઉપર બતાવ્યું. પરંતુ એ જ સૃષ્ટિનું પ્રતિબિમ્બ મહાસમર્થ નાટકકારોના ગ્રન્થોમાં પણ વિલક્ષણ સમળતાથી અને જુદા જ પ્રકારની છાયામાં પડેછે, તેથી હેવા ગ્રન્થોનો અભ્યાસ પણ આ સાધનમાં આવશ્યક છે. એ બતાવવાને વળી એ કહેછેઃ—

" Steep yourself in Shakespear. For—say I—human nature exists in works of such great masters even better than in life—because ready idealized. "†

" શેક્સ્પીઅરના ગ્રન્થોમા ત્હમે પોતાને પરિપ્લાવિત કરો. કેમકે–હું કહુંછું–હેવા મહાન્ આચાર્યોની રચનાઓમા મનુજપ્રકૃતિ

† Mr. George Alexander at Manchester Athenium. Bombay Gazette of 9th Nov. 1918

વાસ્તવિક જીવન કરતાં વધારે સરસ રૂપે રૂડેછે. કેમકે એ રચનાઓમાં એ ભાવનામય રૂપમાં તૈયાર જ હોયછે. ”

અર્થાત્ વાસ્તવિક જીવનનો અભ્યાસ કરતાં હેમાં જણાતાં પ્રકૃતિનાં રૂપોમાંથી ભાવનામય સ્વરૂપ નટને પોતાને ખેંચી કાઢવાનો વ્યાપાર આવશ્યક છે; તે વ્યાપાર આ સમર્થ આચાર્યોએ પોતાની રચનાઓમાં જ કરેલો હોવાને લીધે, એટલો વ્યાપારક્રમ નટને ભરવાનો બચેછે. પરંતુ આ સમર્થ રચનાઓનો અભ્યાસ તે વાસ્તવિક જીવનના અભ્યાસની પૂરવણી તરીકે જ ગણવાનો છે. નહિં તો નટનામાં પોતાનામાં અવલોકન, અવલોકનને બળે રહસ્યદર્શન, તે પછી ભાવનામય કલ્પના વ્યાપાર, અને તે સર્વથી પ્રેરિત અનુકરણ એ અંગોની સાધના થવી અશક્યવત્ બનશે.

(નટની નાનારૂપતા). મનુજપ્રકૃતિનો વિશાળ અભ્યાસ કર્યાથી પ્રતિભાયુક્ત નટમાં એક ગુણ પ્રવિષ્ટ થાયછે. તે નાનારૂપતા. અમુક પ્રકારના પાત્રસ્વભાવનો જ અભિનય કરી સકે એમ નિયન્ત્રણ ના રહેતાં જુદી જુદી સ્વભાવમુદ્રાનો અભિનય કરવાની શક્તિ સંપાદન કરવી એ કઠણ કામ છે. અભિનયકલાનું પરલક્ષી સ્વરૂપ આ નાનારૂપતાની શક્તિમાં વિશેષ સ્ફુરી આવેછે. જેમ પરલક્ષી કલાશક્તિ તથા તે સંબન્ધી સમભાવ વિશેષ તેમ નટમાં નાનારૂપતાનું સામર્થ્ય વિશેષ આવશે. સર્વ સમર્થ નરોમાં એ નાનારૂપતા હોયછે જ એમ નથી. ભરતખંડમાં પૂર્વકાળે પ્રખ્યાત થયેલો કુલહકન્દલ નામનો નટ રૌદ્ર, બીભત્સ, ભયાનક અને અદ્ભુત રસના અભિનયમાં કુશળ ગણાતો હતો. આટલી નાનારૂપતા ઓછી નથી. યૂરોપના નટવર્ગમાંના સમર્થ નટોની નાનારૂપતા વિશે અવલોકન કરવું ઉપયોગી થઈ પડે એમ છે, પરંતુ એ પ્રશ્નમાં વધારે ઊંડી વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. યૂરોપમાં કરુણરસનાં અને હાસ્યરસનાં નાટકોને પોતાનો ભિન્ન ભિન્ન વિષય કરનાર નટવર્ગના વિભાગ વખતે હશે. પરંતુ હેમાંના

કેટલાક બંનેમાં વધતું ઓછું કૌશલ ધારણ કરનારા પણ ગણાયા- છે. અમદાવાદમાં આજથી ૩૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર એક અંગ- કસરતનો ખેલ કરનાર હુરજીશે નામનો આવ્યો હતો. તે કેટલાક વેશ ભજવતો હતો; એ રસિક સ્ત્રીનો વેશ તદ્રૂપ ભજવતો હતો; છતાં હાસ્યરસજનક મારવાડી ભીખારણ બનીને આવતો તે પણ તદ્રૂપ અને કોઇ જાણે નહિં કે પેલી રસિક સ્ત્રી થનારો તે અને આ એક જ પુરુષ. આ એક ન્હાનું સરખું ઉદાહરણ નાનારૂપતાનું છે. વિશેષ કલાવિધાનની વાત હેમાં ન્હોતી.

તદ્રૂપવેશ.

નટની કલામાં જે માયારચના—સ્વભાવાલેખનમાં થાયછે ત્હેને પુષ્ટિ આપવાનું બાહ્ય સાધન તદ્રૂપ વેશ એ એક છે. પ્રાચીન ભારતમાં આ કળા કેળવા- યલી હશે એમ 'પ્રિયદર્શિકા'માંનો વૃત્તાન્ત પાછળ જોઈ ગયા છિયે તે ઉપરથી જણાયછે. મનોરમા નામની સ્ત્રી રાજાનો વેશ લેછે અને રાજા હેની જગાએ ગુપ્ત રીતે આવ્યો તે વાસવદત્તા અને પ્રિયદર્શિકાને ખબર પણ પડી નહોતી. હમણાં ઉપર હુરજીલાના મારવાડણના વેશની વાત કહી તે વેશમાં પણ તદ્રૂપ વેશચ્છલ ઉત્તમ પ્રકારનું થતું.

પરંતુ આ તદ્રૂપવેશની કલા પાશ્ચાત્ય દેશોમા બહુ ઝીણી રીતે અને વિશિષ્ટ રીતે કેળવાયછે. સર હેનરી અર્વિંગ પ્હેલા ચાર્લ્સને અથવા કાર્ડિનલ રિશલ્યૂને મળતી પોતાની મુખરેખાઓ બહુજ અદ્ભુત રીતે બનાવતો. તેમ જ જેરેમી ડિડલર જેવો વેશ એક છેડે અને બીજે છેડે લિયરરાજાનો વેશ એમ બધા વેશાન્તરમાં તદ્રૂપતા આણી સકતો. મિસ એલેન ટેરી વૃદ્ધવયની છતાં પૉર્શિયાના વેશમાં નવયૌવના જેવી તદ્રૂપ જણાયછે. બીરબોમ ટ્રી આ કળામાં બહુ કુશળ મનાયછે, અને કૉલ્સ્ટાફની વેશરચનામાં તો છલરચનાનો પરમ વિજય કરી દેછે. આ રીતે અનેક નટ નટીનાં દૃષ્ટાન્ત વેશરચનાની તદ્રૂપતાનાં મળેછે.

પરંતુ આ વેશરચનાને સંબન્ધે બે મુખ્ય વાતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એક તો એ કે વેશરચના હેવી ચાતુર્યથી થવી જોઇયે કે રંગભૂમિ ઉપરના દીવાના પ્રકાશમાં તથા પ્રેક્ષક વર્ગના સ્થાનને અન્તરેથી જોનારને નટની મુખરેખાઓ સ્વાભાવિક જેવી જણાય. નહિં તો કૃત્રિમતા આવવાની. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નાટ્યગૃહની રચનામાં ખામીને લીધે તેમ જ નટની વેશરચનામાં અકુશલતાને લીધે અનેકવાર એ વેશની તદ્રૂપતા તો સિદ્ધ નથી જ થતી, માયારચનાનો પ્રભાવ તો નથી જ પ્રગટતો, પણ ઉલટી હસવા જેવી કૃત્રિમ વર્ણાદિકની રચના મુખ ઉપર જણાઈ આવેછે. આથી પાત્રસ્વરૂપના અદ્વૈતનું પણ ભાન થવામાં વિક્ષેપ આવેછે.

. તેમ જ, આ વેશરચનામાં મુખરેખાઓ સાધવાને માટે રંગનો હદ પાર ઉપયોગ કર્યાથી હૃદયની અંદરના ભાવસંચલનને પરિણામે મુખમુદ્રા ઉપર થતા વર્ણાદિકના ફેરફારનું દર્શન થવામાં અંતરાય આવેછે.

બીજી વાત એ છે–અને તે બહુ મ્હોટા મહત્ત્વની છે–કે આ તદ્રૂપ વેશરચનાને અનુચિત મહત્ત્વ આપી નાટકકલાનું સર્વસ્વ તત્ત્વ જ હેને ઠરાવી દેવું ના જોઇયે. ખરું તત્ત્વ તો સ્વભાવ-મુદ્રાનું જ છે; પાત્રસ્વરૂપથી નટ જો પૂર્ણ રીતે વ્યાપ્ત હશે તો પોતાનાં ચલનવલન, શબ્દોચ્ચાર, સ્થિતિવૃત્તિ વગેરે વડે જ મુખ્ય ચિત્ર ઊભું કરી સકશે,' અને ત્હેમાં વેશરચનાનાં બાહ્ય સાધનો બહુ થોડાં જ જોઇશે. માત્ર વેશરચનાથી અભિનયનું કલાવિધાન બનતું નથી. અભિનયનાં આવશ્યક અંગ–પાત્ર સ્વભાવને યોગ્ય વચન, સ્વરવિકાર, ભાવોદ્રેગનાં દર્શન વગેરે–હોય તો જ પૂર્ણ નાટ્યાનુ-કરણ થવાનું. નહિં તો તો કેવળ ચતુર વેશરચના,–બહુરૂપીઓ કરેછે હેવી–થઈને તેટલે જ અટકશે.

આ તત્ત્વનો અનાદર કરી વેશરચનાને મહત્ત્વ આપવાનો

પ્રચાર ઇંગ્લાંડમાં થવાને લીધે કેટલાક લેખકો એ કળાની વિરુદ્ધ સખત શબ્દોમાં લખતા જણાયાછે. પરંતુ આ વિષયમાં પણ, વેશ-રચના અને ખરો સ્વમાત્રાભિનય એ બેમાં યોગ્ય પ્રમાણ સચવાય એ જ ઇષ્ટ છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે જેવાં કલાભિજ્ઞ નટનટીઓએ એ જ ધોરણ સાચવ્યાંછે.

પ્રકરણ ૫ મું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલુ)

અભિનયકલામાં ભાવાનુભવનું તત્ત્વ આવશ્યક આપણે જોયું. તે ભાવ નટ અનુભવેછે એ જણાય શી રીતે? જેમ સહજ જીવનમાં આપણા હૃદયભાવનાં પરિણામ તરીકે મુખમુદ્રાના વિકાર, અંગ-વિક્ષેપ (હસ્તાદિકના) વગેરે ઉત્પન્ન થાયછે, તેમ જ કલાવિધાયક નટના અભિનયમાં અનુભવેલાં ભાવસંચલનોને પરિણામે અંગવિક્ષેપાદિ-ઉત્પન્ન થાયછે. તેમ થાય ત્હારે જ અભિનય સ્વાભાવિક બને. પરંતુ આ વિષયમાં કેટલાંક તત્ત્વો તથા ધોરણો સ્વાભાવિક રીતે કલાવિધાનમાં પ્રવર્તવા જોઇયે. ત્હેનું દર્શન કરિયે.

(અંગવિક્ષેપ).

ભાવ સંચલનનું પરિણામ અંગવિક્ષેપ છે, એ તત્ત્વમાંથી જ ફલિત થાયછે કે એ અંગવિક્ષેપોમાં (૧) અનુરૂપતા અને (૨) મિતોપયોગ એ ગુણો હોવા જોઇયે. અનુરૂપતા એટલે જે ભાવસં-ચલન અને ત્હેના નિદર્શક શબ્દો હોય ત્હેને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ થવો જોઇયે, અર્થહીન ન થવો જોઇયે. શેક્સપીઅરે, હેમલેટે ગર્ભાઙ્ક ભજ-વનારા નટોને ઉપદેશ આપ્યોછે તે સ્થળે હેની કને એક ઉત્તમ તત્ત્વ નિર્દિષ્ટ કરાવ્યુંછેઃ—" Suit the action to the word, the

(અંગવિક્ષેપની અનુરૂપતા)

word to the action" "અંગવિક્ષેપને શબ્દ જોડે અને શબ્દને અંગવિક્ષેપ જોડે મળતા રાખો." અર્થાત્ જેથી ઇષ્ટ ભાવ, અર્થ, સૂચવાય નહિં અને બીજા જ ભાવાદિક સૂચવાય, હેવા અંગવિક્ષેપ ત્યાજ્ય ગણવા.

(પુરોગામી અંગવિક્ષેપ)

આ ધોરણમાં એક ઝીણું કલાતત્ત્વ બીજું છે. તે એ કે શબ્દો અને અંગવિક્ષેપ બે એકી વખતે પ્રગટ ના થવા જોઇયે, પણ શબ્દની કાંઇક પૂર્વે અંગવિક્ષેપ આવે હેમાં કલાસ્વરૂપ સમાયુંછે. " The Actor's Art ના લેખકે કહ્યુંછે* તેમ—" While the mind of the actor must be in advance of his action and utterance, his action should be in advance of his utternace, not simultanious; so that while he should mentally 'suit the action to the word' he should really appear to suit 'the word to the action.'"

(શબ્દને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ કરવાનું વચન પ્રથમ છે તે ઉપરથી પ્રથમ ભાસ એમ થાય કે પ્રથમ શબ્દ ઉચ્ચારવા અને પછી અંગવિક્ષેપ કરવો, તે અનિષ્ટ અર્થ ટાળવા માટે ખુલાસો કરેછે કે:–) "નટના મનના વિચાર હેના શબ્દોચ્ચાર તથા અંગવિક્ષેપથી અગાડી જવા જોઇયે, પરંતુ હેના અંગવિક્ષેપ તો શબ્દોચ્ચારની પણ આગળ આવવા જોઇયે, બંને એકકાલીન ના થવા જોઇયે; અર્થાત્, પોતાના મનમાં શબ્દોને અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ ગોઠવવા, (એટલે મનમાં પ્રથમ શબ્દ અને પછી અંગવિક્ષેપ એ ક્રમ ભલે હો), પણ પ્રત્યક્ષ આચારમા તો પ્રથમ પ્રદર્શિત કરેલા અંગવિક્ષેપને અનુરૂપ (પછીથી ઉચ્ચારેલા) શબ્દો આણુતા જણાવું જોઇયે."

* P. 44.

આ ત્રીણી કલારચનાથી પ્રેક્ષકના ધ્યાનને સંલગ્ન કરવાનું અસાધારણ પરિણામ ઉત્પન્ન થાયછે. પ્રથમ પુરોગામી અંગવિક્ષેપ આવે; પછી પ્રેક્ષકના મનમાં એક જાત્યનો તર્ક ઉત્પન્ન થાયછે. કે હવે પછી આવનારા શબ્દો એ ચેષ્ટાને સંવાદી બનશે કે કેમ, પછી એ બે સેકંડ અનિશ્ચયની ઉત્કંઠામા જાયછે; અને અંતે શબ્દોચ્ચારણ થાયછે એટલે સંવાદજનિત સંતોષ થાયછે. હાનું ઉદાહરણ "The Art of Acting" માં આપ્યુંછે.* ગોલ્ડસ્મિથ Clairon (ક્લેયરોન) નામની એક ફ્રેંચ નટીના અભિનયનું વર્ણન આપતાં કહેછેઃ—

"એ પ્રથમ બોલેછે ત્હારે હેના હાથ અને જીભ કદી પણ સાથે ઊપડતા નથી; પરંતુ હસ્તવિક્ષેપ પ્રથમ આવી આપણને વચન માટે તૈયાર કરી રાખેછે. કેટલીક વાર એ મૌનયુક્ત છતાં વાણીપૂર્ણ શરીર સંસ્થિતિથી આરમ્ભ કરેછે; પણ કદી પણ હાથ, આંખ્યો, મસ્તક અને અવાજ એ બધા સાથે એકદમ ધસતી નથી. આ સાદી રીત્યના આરમ્ભથી વૃત્તાન્તમાં ભાવને ક્રમે ક્રમે આરોહણ કરવાનું સામર્થ્ય મળેછે.

(સ્તંભ). અંગવિક્ષેપને સંબન્ધે એક બીજું ચાતુર્ય અસરકારક બનેછે. તે અંગવિક્ષેપની સ્તબ્ધતા; સ્તંભ. કેટલાક ભાવને પ્રસંગે, જેમકે આકસ્મિક શોકનો વજ્રાઘાત, આશ્ચર્ય, નિર્વેદ, વગેરે ભાવ નટના ઉપર હુમલો કરે, તે વખતે કાંઇ પણ અંગવિક્ષેપ વિના, શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના, માત્ર સ્તબ્ધ બનીને વિલક્ષણ સ્થિતિમા ઊભા રહેવામાં જે અભિનયસામર્થ્ય પૂરાયછે તે કોઇ પણ અંગસંચલનોમાં નહિં સંભવે.

* Pp. 52-53.

અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ હોય એટલેથી બસ નથી. અંગવિક્ષેપ અર્થવાળા હોય પરતુ અધિક હોય તે પણ દૂષણ છે. એક ફ્રેંચ પ્રોફેસર, M. Dupont Vernon (મોંશર ડ્યૂપોં વેર્નો), કહેછેઃ–

(અંગવિક્ષેપનો મિતોપયોગ).

" Gesture is a language to express ideas **that are not written**, that is those delicate, almost impalpable thoughts and shadows of thoughts for which words are too coarse and inefficient. "

" અંગચેષ્ટા એ શબ્દમાં ન લખાયલા વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, એટલે કે, જે દર્શાવવાને શબ્દો અસમર્થ છે અને સ્થૂલ છે હેવા સૂક્ષ્મ, લગભગ અલક્ષ્ય, વિચારો અને વિચારોની છાયાઓ દર્શાવવાની ભાષા છે. "

આ ઉપરથી હમણા કહેલા અનુરૂપતાના ધોરણને બાધ નથી આવતો. શબ્દની વ્યંજનામાં જે ભાવસંચલનો, વિકારો સૂચિત થાયછે, તે અનુક્ત, અવાચ્ય, વિચારો દર્શાવવાનું કાર્ય જ અંગચેષ્ટાનું અહિં કહ્યું જણાયછે. અને માટે જ એ ચેષ્ટાઓ અધિક હોય તો હેમનું સામર્થ્ય ઘટે છે. અભિનયકલા તે કાઇ અનેકાર્થ કાવ્ય જેવી રચના નથી કે હેમાં એક ભાવ માટે એક કરતા વધારે અંગવિક્ષેપ વપરાય.

ઇંગ્લાંડના નટવર્ગ કરતા ફ્રાન્સના નટવર્ગમાં અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગનો વધારે આદર થાયછે એમ Solly (સોલી)ના પુસ્તક ઉપરથી જણાયછે. હેણે મિસિસ કેન્ડલ (*Mrs. Kendal*) નું એક વચન ઉતાર્યુંછેઃ—" *With us it is more art than* nature; with the French it is more nature than art. " (" આપણા અંગ્રેજ નટોમાં અંગવિક્ષેપ તે પ્રકૃતિ કરતાં

કલાના આકારમાં વધારે જણાયછે; ફ્રેંચ નટોમાં કલા કરતાં પ્રકૃતિના રૂપમાં વધારે પ્રગટ થાયછે. ").

સોલી ફ્રેન્ચ પ્રોફેસર ડયુપોં-વેર્નોનો મત દર્શાવેછે, ત્હેમાં એક પ્રખ્યાત નટીનું ઉદાહરણ આપ્યુંછે. હેણે એક નાટકના એક આખા અંકમાં માત્ર બે જ અંગવિક્ષેપ કર્યા હતા; તે વખતે એક સાધારણ નટ સાથે જોવા બેઠો હતો તે મોંશ્યર ડયુપોં વેર્નોને કહેવા લાગ્યોઃ—

" What kind of an actress is it that doesn't move ? "

(" આ તે કે'વી નટી કહેવાય ? લગાર પણ સંચલન કરતી નથી ?).

મોશ્યર ડયુપોં-વેર્નોએ ઉત્તરમાં પૂછ્યુંઃ-" Does she move you. ? " (" એ નટી ત્હારા હૃદયમાં સંચલન ઉત્પન્ન કરેછે ખરી ? ") ઉત્તર મળ્યોઃ-" Yes, certain. " (" હા, નિઃસંશય. ") એટલે પેલાએ કહ્યું:-" Well, my friend, that's a great thing. " (" ભલે ત્હારે, એજ મ્હોટી વાતછે.")

એ જ પ્રોફેસરના મત નીચે પ્રમાણેના સોલીએ ટાંકયાછેઃ—

" The actor must often express ideas which are not written and he can only do so by looks and gestures. And do you know on what condition a gesture can be good ? It is when it is appropriate to the written ideas and completes them. Do you know when it can be sublime ? It is when it takes the place of ideas not written."

(" જે ભાવવિચારાદિ નાટકગ્રન્થમાં લખેલા નથી તે નટે અનેકવાર દર્શાવવા પડેછે, અને તે મુખમુદ્રા અને અંગવિક્ષેપથી જ

દર્શાની સહાય. અને અંગવિક્ષેપ સુઘટિત થવા માટે આવશ્યક મર્યાદા શી છે તે જાણોછો ? અંગવિક્ષેપ સુઘટિત ત્હારે જ થાય કે જ્યહારે તે લખેલા ભાવવિચારાદિકને અનુરૂપ હોય અને હેમની પરિપૂર્તિ કરનારા હોય. અંગવિક્ષેપ ઉન્નત ગુણવાળો ક્યહારે થઈ સકે તે જાણોછો ? એ ત્હારે જ થઈ સકે કે જ્યહારે તે અલિખિત ભાવાદિકનું સ્થાન લે."

પરંતુ આ છેવટના સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે તો કેવળ બ્હારના, ગમે ટેમ આણેલા, ભાવાદિક માટે ગમે તેમ, વધારે પડતા, અંગવિક્ષેપને પણ પ્રવેશ મળી જશે; આ પરિણામ રોકવા માટે એ પ્રોફેસર ઉમેરેછેઃ—

"But it is essential that gesture should only be used when necessary, or at any rate useful. It is above all necessary that it should not disturb the spoken language by a disagreement, that it should not weaken its force by attracting the eye to the detriment of the ear; it is necessary, in a word, that it should be a precious reserve, and that one should only bring into action, like every reserve, at the opportune moment to take the place of words, to sustaine the idea, or to decide by a supreme effort the winning of a battle."

("પરંતુ એ તત્ત્વભૂત વાત છે કે ખરેખરી જરૂર હોય ત્હારે જ, અથવા કાંઇ નહિં તો ઉપયોગી થવાનો સંભવ હોય ત્હારે જ, અંગવિક્ષેપનો સ્વીકાર કરવો. સર્વોપરિ આવશ્યકતા એ છે કે બોલેલાં વાક્યો જોડે વિરોધમાં આણીને હેમાં અંગવિક્ષેપે ભંગ ના પાડવો જોઇયે; શ્રવણેન્દ્રિયને હાનિ પ્હોંચાડીને દર્શનેન્દ્રિયને આ-

કુર્ષવાથી અંગવિક્ષેપે વાણીનું બળ શિથિલ ના કરવું જોઇયે; ટૂંકામાં એ કે અંગવિક્ષેપ તે એક કીમતી પાછળ સાચવી રાખેલા લશ્કર જેવો ગણવો જોઇયે, અને હેવા લશ્કરની પેઠે જ, ભાવવિચારને પુષ્ટિ આપવા માટે અથવા સર્વોપરિ પ્રયત્નબળે યુદ્ધમાં વિજ્ય નિશ્ચિત કરવા માટે, વાણીનું સ્થાન લેવાને ખરી તકે જ અંગવિક્ષેપનો વ્યાપાર થવો જોઇયે.")

મિતોપયોગના પેટામાં બે પ્રકાર બીજા આવેછેઃ-(૧) નિગ્રહ અને (૨) યોગ્યતા. નટ પોતાના અભિનયમાં

(નિગ્રહ તથા યોગ્યતા).

અંગચેષ્ટાનો વ્યાપાર ઉચિત નિયંત્રણમાં રાખી કામ જેટલી જ ચેષ્ટાઓ વાપરેછે. અને બાકીની સંરક્ષણ કરી રાખી મૂકેછે, સંગ્રહ કરેલા ભંડારમાં સાચવી રાખેછે, ત્હારે નિગ્રહનું બળ ઉત્પન્ન થાયછે. ફેનિલોં (Fenelon) કહેછેઃ--

"It is not natural to be always using gestures in speaking; one should move the arms because one is animated but **should not move them in order to appear animated.**"

"બોલતી વખત હમેશાં અંગવિક્ષેપ કરવા એ સ્વાભાવિક નથી; આપણે જોસમા આવ્યા હોઇયે માટે હાથ હલાવવા તે બરોબર છે, પણ **જોસમાં આવ્યા છિયે એમ દેખાડવા માટે હાથ ના હલાવવા જોઇયે.**"

આ વચનમાં અત્યન્ત અર્થભાર ભરેલોછે. માટે અંગવિક્ષેપનું વલણ નિગ્રહ તરફ, મિતવ્યવહાર તરફ રહેવું જોઇયે. એક ફ્રેંચ શિક્ષકે કહ્યુંછેઃ

"જેમ જેમ અંગવિક્ષેપ વધારીશું તેમ તેમ એ માલ વિનાના બનશે."

Lewes (લ્યૂઇસ) કહેછે.—

"In art simplicity is economy, not meagreness: it is the absence of superfluities, uot the suppression of essentials."

"કલાવિધાનમાં સાદાઈ તે મિતવ્યય છે, અસાર તનુતા તે નહિં. અધિક, ફાલતુ અંશેાનેા ત્યાગ હેમાં મિતવ્યય આવેછે, આવશ્યક તત્ત્વેાના શમનમાં નહિં."

વળી કહેછે:—Gestures to be *effective* must be significant, and to be significant they must be rare."

"અંગચેષ્ટાએા સૂચક હેાય તેા અસરકારક બને, અને સૂચક થવા માટે એ વિરલ હેાવી જોઇયે."

નિગ્રહમાં એક પ્રકારનું ગૂઢ બળ રહેલું છે. બળનું પ્રદર્શન–વાણીથી અથવા ક્રિયાથી–કરવામાં બળનું મહત્ત્વ હલકા લેાકેા જ માનેછે. તેમ વળી, અનેક વેળા અંગવિક્ષેપ તે બુદ્ધિની–બુદ્ધિ-પ્રેરિત વાણીની–અશક્તિનું ચિહ્ન બનેછે. આપણે ઘણીવાર જોયુંછે કે જે વાત શિક્ષિત અને સંસ્કાર પામેલેા બુદ્ધિમાન્ મનુષ્ય માત્ર વાણી અને મુખમુદ્રાથી સબળ રીતે કરી સકેછે, તે દર્શાવવા માટે સાધારણ વર્ગના અશિક્ષિત અથવા અર્ધશિક્ષિત અને અસંસ્કારી માણસેા હાથના અનેક વ્યર્થ ચાળા કરી મથેછે.

નિગ્રહની સાથે જોડાયલેા ગુણ યેાગ્યતાનેા છે. નિગ્રહથી રેાકતાં બાકી રહેલા અંગવિક્ષેપ કરવા તે પણ કેટલી હદમાં કરવા એ 'યેાગ્યતા' નેા વિષય છે. અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ કરવા, પણ તે કેટલે ક્રમે અટકાવી રાખવા એ આ ગુણથી નિશ્ચિત થાયછે.

અંગવિક્ષેપના મિતાપયેાગ વિશેનાં ઉપરનાં તત્ત્વેાનેા સાર શેક્સ્પીઅરે હેમ્લેટ કને કહેવડાવ્યેાછે. નટેાને ઉપદેશ કરતા એ કહેછે:—

"Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently, for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, × × × × × × × I would have such a fellow whipped for over doing Termagant, it out-herods Herod pray you, avoid it

(Act III Scene ii)

("તેમ ત્હમારા હાથ વડે જાણે હવાને ખૂબ વ્હેરી નાખતા હો-આમ, આમ-તેમ પણ ના કરશો, પણ તદ્દન મૃદુતાથી હેનો ઉપયોગ કરજો, કેમકે ત્હમારા ભાવોદ્રેકના ધસતા પ્રવાહમા, વાવાઝોડામા, અને તોફાનમા, ત્હમારે હેવી સમધારણ વૃત્તિ મેળવવી અને પેદા કરવી જોઇયે કે તેથી એ ભાવોદ્રેકમા સુઁવાળાપણુ આણે ખરે, કોઇ પ્રચણ્ડ નટને ભાવના કકડે કકડા, ચીંથરે ચીંથરા, કરી નાખતો જોઉંછુ તો મ્હારા આત્માના ઊંડાણ સુધી ખેદ થાયછે. હેવા માણસને ટર્મેગન્ટ અને હીરોડના કરતા પણ ચઢી જવા માટે હુ તો ચાબૂકના માર મરાવુ "

"પ્રકૃતિની વિનીતતાનું ઉલ્લઘન ના કરવુ'-હેમા મિતોપયોગના બધા અગ આવી જશે અને "હાથ વડે હવામા કરવતની પેઠે વ્હેરવાનુ કામ અસન્ત ના કરવુ ' એ અસ્વાભાવિક અધિકતાનું દૂષણ બતાવેછે આ સર્વ માટે શિક્ષણ અન્ય કને લેવા કરતા નટની પોતાની જ વિવેકશક્તિને શિક્ષક બનાવવાનુ ઠરાવેછે

પાશ્ચાત્ય નટોમા અગવિક્ષેપના વિષયમા નિદોષતા ન્હોતી શેક્સ્પીઅરના વખતમા અધિક અને અસ્વાભાવિક અગવિક્ષેપ

પ્રચરિત હતા એ હેમલેટની ઉપરના નટોને કહેલી શિખામણ ઉપરથી જણાય જ છે. પરંતુ ખરાં તત્ત્વોની ઊંચી ભાવના તે વખતે જાણમાં હતી. તે પણ એ જ વચનેાથી જણાઈ આવેછે. પાછળના વખતમાં ભિન્ન ભિન્ન નટોની ભિન્ન ભિન્ન ગુણાવગુણની સ્થિતિ હતી. બેટરટન પોતાના સમયના નટોમાં અપવાદ રૂપ હતો, અને અંગવિક્ષેપ અત્યન્ત થોડા કરતો; અને જે કરતો તે યથાર્થ કરતો. ગેરિક એથી ઉલટો હતો અને અધિક અંગવિક્ષેપ તરફ હેનું વલણ હતુ. પરંતુ કલુઇન નામનો નટ તો અધિકતા અને અસ્વાભાવિકતાની પરાકાષ્ઠા કરતો. હેના મુખના ચાળા માકડા જેવા થતા. "Langa" નામના નાટકમાં નીચેની પંક્તિયો છેઃ—

" He took it up;
But scarce was it unfolded to his sight
When he, as if an arrow pierced his eye,
Started, and trembling dropped it on the ground."

આ પંક્તિયો બોલતી વખત કલુઇન પ્રથમની ૧ પંક્તિ ઉચ્ચારતાં નીચો પડી જમીન ઉપરથી કાંઇ ઊંચકતો હોય એમ ડોળ કરતો; અને ત્રીજી પંક્તિ બોલતા પોતાની તર્જની પોતાની આખ્યમાં ભોકવા જતો હોય તેમ ચાળા કરતો; Started શબ્દ બોલવાની સાથે પોતે ખૂબ જોસથી પાછો હટતો અને બાકીનો ભાવ બતાવવાને અંગે અંગ ધ્રૂજતો અને હાથમાથી પેલો કલ્પિત કાગળ ફેંકી દેવાનો ડોળ કરતો.

હાવા પ્રકારના ચાળા આપણી હાલની મુંબાઈ અને ગુજરાતની રંગભૂમિ ઉપર ભરપૂર જોઇયે છિયે. કેટલીક દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં તો એ દોષ જણાતો નથી. આજથી આશરે ૩૫ વર્ષ ઉપર 'ઇન્દ્રસભા' નું નાટક (!) મ્હેં જોયું ત્હારે, આરંભમાં પડદો ઉપડતાં વાંત 'ઇન્દ્ર' રાજા પ્રગટ થઈ ગાતા દીઠાઃ—

"મેં રાજા હું ઘસ કેામકા
ઔર ઈન્દર મેરા નામ,
બિન પરિયેાંકી દીદસે
મુઝે નહિં આરામ"

તે વખત 'ઘસ કેામકા' કહેતી વખત નટ ચારે બાજૂ હાથ ફેલાવતેા હતેા; 'મેં' અને 'મેરા' કહેતી વખત પેાતાની છાતી ઉપર હાથ બતાવી પેાતાનેા નિર્દેશ કરતેા હતેા—જાણે રખેને પ્રેક્ષક ભૂલ્યમાં હેને બદલે બીજા કેાઇને ગણી લે ! 'દીદ' (= દર્શન) શબ્દ વખત બે આંખેા તરફ બે આગળિયેા ધરતેા હતેા; અને 'નહિં આરામ'નેા અભિનય પણ કાંઇક વિચિત્ર હસ્તવિક્ષેપથી જ બતાવતેા હતેા.

મેકરેડી નામનેા અંગ્રેજ નટ આરમ્ભકાળમાં જરાક અધિક અંગવિક્ષેપ કરતેા. પણ કહુઇનના ચાળા વિશે ટીકા થતી જોઈને, પેાતાના એ જ જવાનીમાં વળગેલા દેાષને હેણે કાઢી નાંખ્યેા. પેાતાના એક પત્રમાં એ દેાષ સુધારવાને વાપરેલા ઉપાયેા વર્ણવેછે તે જરાક નેાંધાવા જેવા છે. પેાતે જમીન ઉપર સૂઈ રહીને, અથવા ભીંત્ય સરસેા સિદ્ધેા ઊભેા રહીને, અથવા બંને હાથને સજ્જડ બાંધી લઈને, પછી 'એાથેલેા,' 'લિયર,' 'હેમ્લેટ,' 'મેકબેથ' માંના અથવા જે'મા ખૂબ જોસ ભાવેાદ્ગમની જરૂર હેાય હેવા પ્રસંગેામાનાં મ્હેાટા ભાષણેાનેા પાઠ કરતેા.

કૃત્રિમ અને અધિક અંગચેષ્ટાનું મુખ્ય કારણ આત્મસંવેદન છે; પેાતાનું સ્વરૂપ પાત્રનામા વિલીન કરી દેનાર નટ ઘણું કરીને હમેશાં બરેાબર અને સ્વાભાવિક અંગચેષ્ટા કરશે. આ તત્ત્વ વૅાલ્ટેર (Voltaire) સંપૂર્ણ રીતે સમજતેા હતેા, પેાતાના એક કરુણરસ નાટક માટે એક જવાન નટીને એ તૈયાર કરતેા હતેા, તે વખતે અતિશય અંગવિક્ષેપની વૃત્તિ રેાકવા માટે એ નટીના હાથ કાચા દેારા વડે બંને પડખા સાથે બાંધી લીધા. આમ બંધાયલી રહીને

પોતાના વેશનો પાઠ શરૂ કર્યો, કેટલેક વખત સુધી એ ધૈર્યથી ટકી રહી, પણ અંતે, પોતાના ભાવબળથી તદ્દન ઘસડાઈ જઈને કાચા સૂત્રનાં બન્ધન તોડી નાંખ્યાં અને હાથ ઊંચા કર્યા. પોતે શિક્ષકની આજ્ઞા તોડી એમ માનીને ભયથી, એ કવિની ક્ષમા માગવા લાગી. એ સ્મિત કરતો હેને આશ્વાસન આપવા લાગ્યો અને દોષ નથી થયો એમ ખાત્રી કરી. એ અંગચેષ્ટા આ પ્રસંગે ઉત્તમ અને પ્રશંસનીય બની, કેમકે એ દાબી દબાઈ રહી નહિં.

(અંગવિક્ષેપમાં લાલિત્ય અને ગૌરવ)

અંગવિક્ષેપના બીજા બે ચારુતાસંપાદક ગુણ છેઃ–લાલિત્ય (grace) અને ગૌરવ (dignity). આ ગુણ અંગવિક્ષેપની સ્વાભાવિકતામાંથી ઘણે અંશે ઉદ્દભવ પામેછે, પરંતુ તેથી સ્વતન્ત્ર રૂપે વર્તેછે. કેટલીક વાર એમ બનેછે કે બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક હોય માટે લલિત અથવા ગૌરવયુક્ત હોય જ એમ નથી થતું. આ કારણથી આ ગુણોને જુદું સ્થાન આપીશું. અલબત, હાસ્યરસના અભિનયમાં અંગચેષ્ટાઓ લલિત અને ગૌરવ-યુક્ત નહિં સંભવે, પરંતુ હેનો અર્થ એટલો જ કે જે લાલિત્ય અને ગૌરવ ઇતર રસોમાં–શૃઙ્ગાર, કરુણ, રૌદ્ર, ઇત્યાદિમાં–અંગચેષ્ટામાં આવશ્યક છે તે પ્રકારનાં લાલિત્ય ગૌરવ હાસ્યરસની અંગચેષ્ટામાં ના જ આવે. પરંતુ તે ઉપરથી બીજે છેડે જવાતું નથી. કેમકે હાસ્યરસના અભિનયને ગ્રામ્ય અથવા હલકો થતો અટકાવવા માટે એક પ્રકારનું ગૂઢ ગૌરવ તથા લાલિત્ય ઇષ્ટ જ છે. એટલે આ ગુણો સર્વ અંગચેષ્ટામાં પછી જુદા જુદા સ્વરૂપે પ્રવિષ્ટ થવા જ જોઇયે. રસિક કલાનું કર્તવ્ય મનને ઉન્નત કરવાનું છે, અધમ કરવાનું નથી, અને હાસ્યરસને પણ રસિક કલામાં સ્થાન છે, એ ધ્યાનમાં રાખીશું તો આ લાલિત્ય ગૌરવ ગુણોનો ત્ય્હાં પણ સ્વીકાર કરવો પડશે. બેલાર્સ (Bellars) કહેછેઃ—

" The actor may indeed attract by mere

comicality, but in his more artistic functions he not only shows the operation of thought and passion on the bodily frame, but also all the grace and dignity possible to human actions. " (Fine Arts. P. 85)

" કેવળ હાસ્યોત્પાદક ચેષ્ટાઓથી નટ આકર્ષણ કરે એ ખરું; પરંતુ વિશિષ્ટ કલાપરાયણ પ્રવૃત્તિમા તો વિચાર અને ભાવોદ્વેગનો વ્યાપાર માનવ દેહ ઉપર થતો એ બતાવેછે એટલું જ નહિં પણ મનુષ્યના ચલનવલનમાં જે લાલિત્ય અને ગૌરવ આવી સકે તે પણ દર્શાવેછે. "

(તે માટે સાધનો અંગકસરત, નૃત્ય, ઇત્યાદિ)

આ લાલિત્ય અને ગૈારવનું સંપાદન કરવાને માટે 'સ્વાભાવિક' ગુણો માણુસમાં હોય તે ઉપરાંત અંગકસરત, નૃત્ય, પટા ખેલવા વગેરે સાધનો છે. એથી કરીને શરીરના બાંધામા, સ્થિતિ, સંચલન, વગેરેમાં એ ગુણો પ્રાપ્ત થાયછે. આ સાધનથી અભિનયના અંગવિક્ષેપ સુરુચિયુક્ત બનેછે. આ અંગકસરતોથી લાલિત્ય મેળવેલા શરીરના સંચલનોમા, બુદ્ધિયુક્ત મનથી નિયમિત હોય તો, સ્વાભાવિક ચારુતા આવેછે.

(અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગથી થતી ઊનતા પૂરનારા અભિનયઃ ૧ મુખચર્યા).

અંગવિક્ષેપનો મિતોપયોગ એ કલાના ખરા સ્વરૂપનું અંગ છે એમ આપણે ઉપર કહ્યું. ત્હારે ભાવ-સંચલનોનું પૂર્ણ પ્રદર્શન કરવામાં કાંઇક ઊનતા રહેવાની; નિયમિત અંગવિક્ષેપથી સર્વ ભાવપ્રદર્શન થવુ કઠણ છે; તો એ ઊનતા પૂરવાનાં કાંઇ સાધન અભિનયકલામાં છે? અલબત, છે જ. એ સાધનો-(૧) મુખચર્યા, (૨) સ્વરઘટના, અને (૩) સંચલનાદિક વ્યવહાર. સમર્થ કલાવિ-

ધાપક નટો આ સાધનોનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરેછે, અને એ રીતે અભિનયમાં ચમત્કાર પૂરેછે.

આ સર્વમાં 'મુખચર્યા' એ અતિ બળવાળો અભિનય છે. અભિનય તે ભાવોદ્રેકનું બાહ્ય પ્રતિબિમ્બ છે. (નિત્યજીવનની મુખચર્યા) નિત્યજીવનમાં પણ હૃદયના અન્દરના ભાવનું દર્શન (કપટમય મુખચર્યા બાદ કરતાં) શબ્દ ઉચ્ચાર્યા વિના મનુષ્યની મુખચર્યામાં ઘણું કરીને થઈ સકેછે. આપણે અન્યોન્ય જોડે સંભાષણમા વાણી કરતાં મુખચર્યાથી વધારે બોલિયે છિયે, અને અન્યોન્યની મુખચર્યા વાંચી વાણીનો અર્થ કરિયે છિયે. Art of Acting નો લખનાર મુખચર્યાને સંભાષણની સંક્ષિપ્ત-ચિહ્ન-ભાષા (short-hand of talk) એમ બહુ અર્થગર્ભ નામ આપેછે. અંધારી ઓરડીમાં બે જણા વાતો કરવા બેસે તો કેટલી અપૂર્ણતા અને ક્ષતિ આવે તે વિચારીશું તો આ મુખચર્યાનું મહત્ત્વ જણાશે. તેમજ આપણે બોલિયે તે વખત સાભળનાર મનુષ્ય આપણા સ્હામું ના જુવે તો અસર કેવી ઘટેછે તે પણ ધ્યાન આપવા જેવી વાત છે. આ પ્રસંગમાં સાંભળનારના મન ઉપર આપણા બોલ્યાની છાપ હેની મુખચર્યા ઉપરથી ના જાણી સકાય તે તત્ત્વ છે અને તેથી મુખચર્યાથી બોલવાના પ્રશ્નનો સંબન્ધ નથી એમ પ્રથમ ભાસશે પરંતુ એ ભાગ બાદ કરતા પણ સાભળનાર આપણા મુખ સ્હામું જુવે તો આપણી વાણી ઉપરાંત આપણી મુખચર્યાથી હેને આપણે સબળ રીતે કહી સકિયે તેથી એ આપણા સ્હામુ જુવે એમ પણ આપણે ઇચ્છિયે છિયે. આ રીતે મુખચર્યા વડે બોલવાના પ્રશ્ન જોડે સંબન્ધ આવેછે. વળી મુખચર્યા તે વાણી કરતાં વધારે સબળ રીતે ભાવનું વ્યંજન કરેછે તે અનેકવાર નિત્યજીવનના બીજી રીતના અનુભવમા આપણે જોઇયે છિયે. સ્ત્રીઓમા વિશેષે કરીને જોઇયે છિયે કે વાત સાભળતી વખત પોતાના હૃદયમાંની લજ્જા, પ્રેમોર્મિ, ક્રોધ, હર્ષ, ઇત્યાદિ અનેક ભાવશ્રેણીઓ ગુપ્ત

રાખવા માટે સાંભળતી વખતે આંખ્યે આંખ્ય ના મેળવતાં આડું અથવા નીચું જોઈ રહી-ગૂંથવું, ભરવું, વાંચવું, વગેરે કામમાં બાહ્યદર્શને રોકાણ રાખીને સાંભળ્યા કરેછે.

આ તો નિત્યજીવનના સાધારણ અનુભવની વાત થઈ. પરંતુ નિત્યજીવનમાંના ભાવનામય વૃત્તાન્ત, ભાવસં-

(અભિનયની મુખચર્યાનું ભાવનાસ્વરૂપ)

ચલન, વગેરેનું પ્રતિબિમ્બ ધરનારી અભિનય-કલામાં આ મુખચર્યાનો અંશ વિશેષ સબળ શક્તિથી પ્રવર્તવો જોઇયે. સાધારણ વર્ગનો નટ ક્રોધ, હર્ષ, દ્વેષ, વગેરે કેવળ વાણીના વધતા ઓછા જોર વડે બતાવવા જશે. પરંતુ કલાતત્ત્વ જાણનાર નટ એ સાધન કવચિત્ જ અને ગૈાણરૂપે વાપરી મુખચર્યામાં સમર્થ રીતે એ ભાવ પ્રગટ કરશે. નયનનો પ્રકાશ તથા કટાક્ષભેદો, ભમ્મરોનાં સંચલન, મુખના ઝીણા ઝીણા અભિનય, નસકોરાંના વિકાર,—હેવાં હેવાં અનેક સાધનો આ મુખચર્યાની કળાને અંગે આવેછે.

(મુખચર્યા શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે પ્રગટ થવી જોઇયે.)

આ મુખચર્યાની ભાષાનું રહસ્ય એક એ છે કે ઉચ્ચારવાના વચનની કાંઈક પૂર્વે એ વચનના અર્થની સૂચક મુખચર્યા પ્રગટ થવી જોઇયે. નિત્યજીવનમાં પણ એમ જ જોઇયે છિયે. કોઈ માણસ હર્ષ, શોક ઈત્યાદિની વાત કહેછે તો શબ્દો બોલે ત્હેની પૂર્વેજ હેની મુખચર્યામા એ ભાવ આપણે વાંચિયે છિયે.

(મુખચર્યા એ અપૂર્વ ભાષા છે)

એટલું જ નહિ, પણ મુખચર્યા વડે જે વાણીથી ના દર્શાવી સકાય હેવા ભાવાદિકનું વ્યંજન થઈ સકેછે; જ્હાં વાણી અસમર્થ થઈ પાછી ફરેછે ત્હાં મુખચર્યાની મૂક ભાષા પ્રભુત્વ ચલવેછે. પાછળ અંગવિક્ષેપ વિશે મોંસ્યર ડ્યૂપોં વેરનોંનું વચન ટાંકી કહ્યુંછે કે—અંગચેષ્ટા તે શબ્દમાં ના લખાયલા

વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, તે જ ધોરણે પણ તેથી વિલક્ષણ અને વિશેષ સબળ રીતે અવાચ્ય અર્થ દર્શાવનારી ભાષા મુખચર્યાની બનેછે.

(વિરામ અને તે વખતની મુખચર્યા)

મુખચર્યાનું શબ્દની પૂર્વે દર્શન, અને શબ્દથી અવાચ્ય અર્થ દર્શાવવાનો મુખચર્યાનો વ્યાપાર—આ બે અંગોમાંથી ફલિત થતું એક અભિનયચાતુર્ય ધ્યાનમાં લેવા લાયક છે. કોઇ વચન બોલવાનો આરમ્ભ કરતા પ્હેલાં કોઇ વિશિષ્ટ ભાવ અથવા વિચાર એ વચનોની પૂર્વે જ સૂચવવા જોઇયે. એ વચનના આરમ્ભમાં 'પણ', 'તથાપિ', ઇત્યાદી જાત્યના શબ્દો આવનાં એ શબ્દો પછીના શબ્દો સાથેલાગા ગગડાવી ના જતાં, એ વિશેષક શબ્દો બોલી ક્ષણવાર મૌનયુક્ત વિરામની જરૂર છે; એ વિરામથી એમ સૂચવાયછે કે નટના મનમાં કાંઇક વિચારની ખેંચતાણ ચાલેછે, કાંઇક સંકોચ, કાંઇક હેતુ વગેરેનું તુમુલ યુદ્ધ ચાલેછે. આ દર્શાવવા માટે એ વિરામની ક્ષણમાં મુખચર્યામાં એ ભાવવિચારાદિકનું તુમુલ પ્રતિબિમ્બિત કરવું જોઇયે. તેમ જ જ્યારે જ્યારે વિચારમાં, અર્થમાં, ફેરફાર થાય, અથવા નવીન ક્રમ આવે, ત્યારે પૂર્વસૂચક નયનવ્યાપાર અથવા અંગસંચલનથી તે, દર્શાવવું જોઇયે. નટે હમેશાં પોતે બોલતી વખત પોતાના જ વિચાર ચલવીને બતાવેછે એમ વર્તવાનું છે, માત્ર જાણેલું એમ નહિં.

સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે:—"Let the student remember × × × × that the thought precedes the word. Of course there are passages in which the thought and language are borne along by the stream of emotion and completely intermingled. But more often it will be found that the most natural, the most seemingly accidental effects are obtained when the working of the mind is visible

before the tongue gives it words." (The Actor's Art. P. 137)

"અભ્યાસ કરનારે યાદ રાખવું કે શબ્દની પૂર્વે વિચાર આવેછે. અલબત, હેવા કેટલાક વાક્યસમૂહ હોયછે કે ત્હેમાં વિચાર અને વાણી ભાવના પ્રવાહથી તણાયાં જાયછે અને પુર્ણરીતે એક બીજા જોડે મિશ્ર થઈ જાયછે. પરંતુ વધારેવાર તો એમ જ જણાશે કે જીભથી શબ્દરૂપ આપતા પ્હેલાં મનમાં ચાલતાવિચારનો વ્યાપાર દૃષ્ટિગોચર થાયછે ત્હારે અત્યન્ત સ્વાભાવિક અને બાહ્યદર્શને આકસ્મિક જણાતા ચમત્કાર સાધી સકાયછે." વિચાર વિના શબ્દની ઉત્પત્તિ નિત્યજીવનમાં પણ ઘેલછા જ સૂચવે—એ સાદી વાતનો આ કલાવિધાનમાં ચતુર ઉપયોગ કરાયછે. શેક્સ્પીઅરે ભાષણકલાના ખરા સ્વરૂપનું હેમલેટ કને સૂચન કરાવ્યુંછે. એક નટને ઉપદેશ કરતી વખતે હેમલેટ કહેછે:—

" Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines."

ટાલ્મા (Talma) કહેછે:—

" An actor must learn the art of thinking before he speaks; and, by introducing pauses, he appears to meditate upon what he is about to say. But his physiognomy must correspond with the suspension of his voice. His attitude and features must indicate that during these moments of silence his soul is deeply engaged; without this his pauses will seem rather to be the result of defective memory, than a secret of his art."

"બોલતા પ્હેલાં વિચાર કરવાની કળા નટે શીખવી જોઇયે; અને યોગ્ય સ્થળે વિરામ દાખલ કરીને પોતે શું બોલવાનો છે તે ઉપર ચિન્તન કરતો હોય એમ જણાયછે. પરંતુ વાણીને ક્ષણવાર બંધ રાખવાની કૃતિની સાથે મળતી આવે એમ હેની મુખચર્યા થવી જોઇયે. હેની સ્થિતિવૃત્તિ તથા મુખરેખાઓ ઉપરથી સૂચવાવું જોઇયે કે આ મૌનની ક્ષણોની વખતે હેનો અન્તરાત્મા ઊંડા વિચારમાં રોકાયલોછે; નહિંતો હેના વિરામ તે કલાના રહસ્યરૂપ નહિં પણ સ્મરણશક્તિની ખામીના પરિણામ જેવા લાગશે."

સોલી (Solly) લખેછે:—

"Indeed, one of the most invariable faults with the beginners on the stage is that they will run off their *words too quickly and without taking* sufficient pains to convery the appearanee of the thought which produced them."

("ખરે, રંગભૂમિ ઉપર શીખાઉ નટો હમેશાં ભૂલ્યો કરેછે હેમાંની એક એ છે કે જે વિચારને પરિણામે શબ્દો ઉત્પન્ન થયા હોય તે વિચાર કરતા હોય હેવો દેખાવ કરવા માટે પુરતો શ્રમ લીધા વિના જ એ લોકો બહુ જ ઝડપથી શબ્દો ગગડાવી જાયછે.")

આમ કહી રેનિયર (R'egnier)નું વચન નીચે પ્રમાણે ટાંકેછે:—

"An idea should be put under each word, consequently leaving the thought *time to do its* work. One should forget that a role is a thing learnt by heart, and with that object give oneself *leisure to seek one's expressions* as in ordinary conversation in which they don't present themselves to the mind without one's taking some trouble."

("પ્રત્યેક શબ્દોમાં અમુક વિચાર પૂરવા જોઇયે, ત્હેને પરિણામે વિચારને પોતાનો વ્યાપાર કરવા માટે વખત રહેશે. અમુક વેશ ભજવવા માટેના વચનો તે મ્હોએ ગોખી રાખવાનો વિષય છે એ વાત ભૂલી જવી જોઇયે, અને તે હેતુથી સામાન્ય વાતચીતમા જેમ કરિયે છિયે તેમ વિચાર દર્શાવનારાં વચનો સોધી કાઢવા માટે વખત લેવો જોઇયે, સામાન્ય વાતચીતમાં આપણને કાઇક શ્રમ લીધા વગર વચનો મન આગળ આપોઆપ પ્રગટ થતાં નથી.")

M. Got (મોશ્યર ગોત)નું એક અતિપ્રિય દષ્ટાન્ત સોલી કહી બતાવેછે; તે એ કે રંગભૂમિ ઉપરના વચનમા આવતા વિરામને તે ચિત્રમાં દર્શાવાતા વાતાવરણને પ્રતિરૂપ છે, કેમકે જે પ્રમાણે ચિત્રમાં વાતાવરણની અસર એ થાયછે કે વસ્તુઓની પરસ્પર નિકટતા દર્શાવાયછે અને ચીતરેલા દશ્યમા સત્યપણુ અર્પાયછે, તે જ પ્રમાણે નટના ભાષણમા વિરામથી એ બોલના મ્હેના વિચાર કરેછે એમ ભાસ આપવાને લીધે, હેના વચનો સજીવ અને સાચા હોય એમ ભાન થાયછે.

વળી કહેછે કે રંગભૂમિ ઉપર ઘણીવાર એમ બનેછે કે આગળ ઉપર આવતા શબ્દોનુ અવતરણ કરનારા કોઇક ભાવ, વિચાર વગેરે દર્શાવવાની જરૂર પડેછે; ડયુમો વર્નો કહેછે તેમ, આવનારા વાક્યનો પ્રથમ શબ્દ 'પણ', 'પરંતુ', 'તેમ છતા,' ઇત્યાદિ માનસિક નિબન્ધન દર્શાવનારો હોય ત્હારે તો આ પૂર્વગામી ભાવ, વિચાર, દર્શાવવાની જરૂર આપોઆપ પ્રત્યક્ષ થાયછે. સોલી ધારેછે કે જાણવામા જોર્જ એલિયટે એકાદ સ્થળે લખ્યુંછે કે:—

"Speech is but broken light upon the depths of the unspoken."

(" વાણી તે મૈાનના ઊંડાણો ઉપર તૂટક તૂટક પડેલો પ્રકાશ છે.")

પણ સોલી કહેછે—રંગભૂમિ ઉપર આવાં ઊંડાણો ઉપર પ્રકાશ પાડવાને બને તેટલા પ્રયાસ કરવા જોઇયે, અને અંગવિક્ષેપ અને

મુખચર્યાનો ઉપયોગ એક એ છે કે શબ્દો ઉપરથી પ્રાપ્ત થાય તે કરતાં વિશેષ પ્રકાશને પ્રવેશ આપવો.

સોલી હોરેસ વિગન (Horace Wigen) નો એક દાખલો આપેછે. વિગન કેટલાક શિષ્યો જોડે એક નાટકના પ્રવેશનો પૂર્વાભ્યાસ (rehearsal) કરતો હતો. ત્હેમાં પોતે એક વેશ લીધો હતો; "The School for Scandal" માં પોતે સર પીટર થયો હતો. હેમાં જોસેફ નામે પાત્ર ખુરશીમાં પડીને પુસ્તક વાંચવાનો ડોળ કરેછે, ત્હેને પાછળથી આવીને સર પીટર દેખેછે તે વખત કહેછે :—
"Aye, there he is, ever improving himself."
(આહા! આ એ બેઠો; હમેશાં પોતાનું જ્ઞાન વધારતો જ રહેછે.")
પરંતુ આ વાક્ય બોલતા પ્હેલાં સર પીટર થયેલો વિગન પોતાની ટોપી તથા તલવાર નોકરને આપેછે અને અભ્યાસનિમગ્ન જોસેફ તરફ પ્રેમ વગેરે વૃત્તિમાં લીન થઈને થોડીક સેકંડ સુધી મૂક ઊભો રહેછે. વિગન આ પૂર્વકાર્ય ખાસ ઇરાદાથી કરતો હતો, તે વખતે એક શિષ્ય ચોપડી ઝાલીને ઊભો' તો તે એકદમ (ઊંચું જોયા વિના) આગળ બોલવાના શબ્દો સંભારી આપવા લાગ્યો. ગુરુ ગુસ્સાથી હેની તરફ ફર્યો અને કટાક્ષવચન બોલ્યોઃ—

"Don't be in such a hurry to prompt me, my boy! I don't spit out all *my* words as if I had learnt them out of a book."
("બાપુ' મ્હને સ્મરણ આપવા માટે આટલી બધી ઉતાવળ ના કર્ય. ચોપડીમાંથી ગોખી કાઢ્યા હોય એમ હું મ્હારા શબ્દો મ્હોમાંથી ફેંકતો નથી.")

આ શિવાય વિરામનું એક બીજું સ્વરૂપ છે. કોઇ પણ નાટકના ભાગમાં કે એકલા બોલવાના ભાગમાં ઘણી વાર જુદાજુદા વિભાગ હોયછે. માટે એ વિભાગ બદલાતી વખતે પ્રેક્ષક મંડળને આંખ્યથી ખબર પડે એ રીતે બોલતા પ્હેલાં અંગવિક્ષેપ બદલીને અથવા તો અર-

સ્થાન બદલીને વિભાગ બદલાયાનું ભાન આપવું જોઇયે. આ વિશે ઑસ્થર ગોતનું દૃષ્ટાન્ત આપીને સોલી કહેછેઃ—બીજાં ઘણાં વિખ્યાત પુરુષોનાં પ્રમાણ આપી સકાય. અને આખર સિદ્ધાન્ત મૂકેછેઃ—

"Amongst all great actors a universally accepted rule of dramatic art is that any frésh idea or change of "movement" in the dialogue should be first announced to the eyes of the audience by expression of countenance, gesture, or change of position."

("ઉત્તમ નટોએ સર્વમાન્ય રીતે સ્વીકારેલો અભિનયકલાનો નિયમ એક એ છે કે વાર્તાલાપમાં નવીન વિચારદર્શન કે સં-ચલનમાં ફેરફારનો પ્રસંગ આવે તો પ્રથમ એ કરવું કે પ્રેક્ષક મંડળનાં નયનોને મુખચર્યા વડે, અંગવિક્ષેપ વડે, અથવા અવસ્થાન બદલીને ફેરફાર જાહેર કરવો.")

[હાવા વિરામ કેટલીક વાર સ્મરણશક્તિ મદદમાં ના આવ્યાથી થયા હોય તે વખત ચાતુર્યથી એ ખામી પૂરી દેવાનો પ્રકાર મ્હેં અમદાવાદમા ગુજરાત કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલા એક નાટકમા જોયો હતો. "The Mock Doctor"માથી થોડાક ભાગનો ખેલ અંગ્રેજીમાં

વિસ્મરણજનિત વિરામ અને હેની તાત્કાલિક સુધારણા.

થતો હતો તે વખતે બનાવટી વૈદ્ય થયેલો નટ બે ત્રણ વખત પોતાના વચનના શબ્દો ભુલી ગયો; વિરામ વગર માગ્યે, વગર ઇચ્છાએ, આવ્યો; તરત જ મન સાવધ રાખી, વિરામ વિસ્મરણનું પરિણામ છે તે ઢાંકી દઈ, બીજાને વાત કહેતો હતો ત્હેમાં–"Pray be attentive" એમ શબ્દો પોતાની ગાંઠના જ ગોઠવીને, દરમ્યાન વીસરી જવાયલા વચનો–પોતાની મેળે અથવા prompter-ની મદદથી–યાદ આણી દીધાં. અને કોઇને તત્કાળ તો ખબર પડી

નહિં કે આ વિસ્મૃતિનો પ્રકાર હતો; અને ઉલટું હાસ્યરસના અભિનયમાં જરાક વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાયા જેવું થયું. પરંતુ આ અપવાદરૂપ અને વિષયાન્તરતા આણનારી વાત છે.]

આ વિરામ અને વિરામના વખતની મુખચર્યાના અભિનયનો ઉત્તમ દાખલો અંગ્રેજ નટ કીન (Kean)નો એક (Lewes) લ્યુઇસે આપ્યોછે. હેનો એક કલાચમત્કાર–કેટલીક વાર માત્ર ચાતુર્યપ્રકાર–એ હતો કે અમુક વાક્યોમાં વચમાં લાંબા વિરામ આણવા. એક પ્રસંગે રંગભૂમિ ઉપરથી ચાલી જતી વખત સર એડવર્ડ મોર્ટિમરને ગુસ્સામાં આમ બોલવાનું છેઃ—"Wilford, remember!" કીન મોર્ટિમર બનતો તે વખત આ વચનમાં 'Wilford' એ સંબોધન કરીને અટકતો, અને એટલા વખતમાં હેની મુખચર્યામાં અનેક ભાવચિહ્નની પરંપરા ઝડપબંધ પ્રગટ થતી. એક ભાવ બીજામાં વેગથી ભળી જતો, અને બધા ભાવ મળી બ્હીવડામણીની પરાકોટિયે ચઢતા, અને પછી 'remember' એ શબ્દના ગમ્ભીર નાદ મન્દરવથી વાગતી ગર્જનાની પેઠે આવતા. આ માત્ર ચાતુર્યની યુક્તિ ન્હોતી. પણ હામાં ઘણું કલાતત્ત્વ સમાયલું હતું. ઈ. સ. ૧૯૧૨ ના પૂર્વાર્ધમા મુંબાઈમાં મેથિસન લૅંગ (Matheson Lang) નામનો નટ આવ્યો હતો તે હૅમલેટનો વેશ બહુ જ કલા–અપૂર્વ કલા–થી ભજવતો હતો. હેના અભિનયમાં કાઇક હાવા જ પ્રકારનો વિરામનો પ્રસંગ મ્હેં દીઠો હતો. ઑફીલિયાને 'નનરી' (nunnery–સાધ્વીઓના આશ્રમ)મા જવાનું હૅમલેટ કહેછે તે પ્રવેશમાં એકવાર હૅમલેટ ઑફીલિયાને કહેછે–'હું ત્હને એકવાર ચ્હાતો હતો,' અને પછી તરત જ કહેછે—ત્હારે મ્હારા ઉપર વિશ્વાસ ન્હોતો રાખવો, અને પછી ઉમેરેછે–"I loved you not." આ વિરોધ માત્ર આમ નીરસ દર્શાવવાને બદલે–જે એ નાટકનાં પુસ્તકોમાં પણ નથી તે–એક નવીન સૂક્ષ્મ ફેરફારની રચના મેથિસન લૅંગે ઉમેરી હતી;–"I loved

you" એટલુ બોલી, પછી બેચાર સેકડનો પણ ઑફીલિયાને તેમ જ પ્રેક્ષક મડળને લાબો લાગે હેવો વિગમ આણી તે વિરામમા મુખચર્યામા પ્રેમ, પ્રેમનો ધ્વસ, નિરાશા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ પ્રગટ કરીને પછી 'not' એ શબ્દ અદ્ભુત ભારથી બોલ્યો હતો, આ વિશે મ્હે પ્રસિદ્ધ કરેલી ટીકામાથી ઊતારો આપવાની અહંતા કરુછુ –

"While Ophelia stands sobbing, head bent and hands on her tearful face, this Hamlet is hold ng her in a close embrace, and at first uttering "I loved you' he slowly loosens his embrace, suddenly lets go the arms, steps back and after this disconnecting yet connecting pause exclaims—" not !' "I loved you......not ' Here is an intricate psychological synthesis of a mixed feeling of love and not love, presented by a true lover trying to deceive himself and his beloved, for the sake of her own good He tenderly seeks to avoid giving a shock to her, and in that very attempt gives it

(Times of India, dated 21st May 1912)

("ઑફીલિયા નીચુ માથુ નાખીને અને આસુભરેના મુખને હાથવડે ઢાકીને ડુસકા ખાતી ઊભી છે, તે વખતે આ હૅમ્લેટ હેને દઢ આશ્લેષમા પકડી રાખેછે, અને–" હુ ત્હને ચ્હાતો–" એટલુ પ્રથમ બોલી, પછી ધીમે ધીમે આલિઙ્ગન શિથિલ કરેછે, એકાએક પોતાના હાથ છોડી દેછે, પાછો હઠેછે, અને વિચ્છેદક છતા સં-યોજક વિરામ પછી–ઉદ્ગાર કરેછે–" ન્હોતો !" "હુ ત્હને ચ્હાતો .. ન્હોતો !" આ પ્રસંગના આ અભિનયમા પોતાની પ્રિયાના હિતને

ખાતર જ પેાતાને તેમ જ પ્રિયાને છેતરવાનેા પ્રયત્ન કરતા સાચા પ્રેમીએ રજૂ કરેલું, પ્રેમ અને પ્રેમાભાવની મિશ્ર લાગણીનું મનેાભાવનું સંકુલ માનસઘટનાસૂચક સમગ્ર પ્રદર્શન થાયછે. પેાતાની પ્રિયાને આઘાત આપવાનું ટાળવાનું મૃદુ પ્રેમભાવથી કરવા જાયછે, અને એ પ્રયત્નમાં જ આઘાત આપેછે, ” .

ભાવસંઘ મુખચર્યાથી જ યથાર્થ દર્શાવાયછે.

આપણે ઉપર કહ્યુંછે કે મુખચર્યા તે અવાચ્ય ભાવનું વ્યંજન કરનારી અપૂર્વ ભાષા છે. હેની એ શક્તિની વિશેષ પ્રવૃત્તિ સરળ ભાવ કરતાં અનેક ભાવનાં મિશ્રણ, પરસ્પર યુદ્ધ, અને તુમુલને પ્રસંગે સમજ રીતે જણાઈ આવેછે. હાનું ભાવતુમુલનું શબ્દોમાં વર્ણન વખતે થાય, પરંતુ હેનું પ્રદર્શન તેા મુખચર્યા વડે જ થઈ સકે, શબ્દોથી તે અશકય જ છે.

આ મુખચર્યાની વિકૃતિની કળા ઇંગ્લાંડ કરતાં યૂરેાપના બીજા દેશેાની રંગભૂમિ ઉપર વધારે ધ્યાનથી કેળવાઈછે. ઇંગ્લાંડમાં કેવળ અનાદર એ કળાનેા નથી. પરંતુ બીજા દેશેાના સમર્થ નટેા મુખચર્યા વડે અદ્દ્ભુત ચમત્કારેા ઊપજાવેછે. ઇંગ્લાંડના સમર્થ નટેા અલબત અપવાદરૂપ છે. ગૅરિક કલબમાંનેા ચિત્રસમુદાય જોનારની નજરે ઇંગ્લાંડના વિખ્યાત નટેાની છબિયેામાં મુખચર્યાનું સામર્થ્ય તરત જણાઈ આવે એમ છે. હમેશાં સુલક્ષ્ય ભાવચિહ્નોનાં પ્રદર્શન કરી કરીને ગૅરિકની મુખરેખાએા ઉપર ઘસારાનાં લક્ષણ જેટલાં જણાતાં હતાં તેટલાં બીજા કેાઇને વિશે જણાતાં ન્હેાતાં, એમ કહેવાયછે.

મુખચર્યાથી કેટલેા ચમત્કાર જૂના વખતના નટેા કરતા તે ચાર્લ્સ લૅમ્બે પેાતાના વખતના એક હાસ્યરસપ્રવીણ નટ–ડૉડ (Dodd) નામના–ને વિશે બતાવ્યુંછે. મૂર્ખ જડ બુદ્ધિના પુરુષનેા વેશ ભજવતાં–“ કશી પણ વાતનું બુદ્ધિવડે ગ્રહણ કરવામાં મન્દતા દર્શાવવામાં એ નટ સર્વ કરતાં ચઢિયાતેા હતેા.”

એકાદ કલ્પનાનો પ્રથમ પ્રકાશ હેના વદન ઉપર ધીમે ધીમે શુભ રીતે પસરતો આપણી નજરે પડતો; કડકે કડકે અતિકષ્ટજનક વ્યાપારથી હેના મગજમાં એ પ્રકાશ ચઢવા લાગતો; તે અંતે હેની શક્તિના પ્રમાણમાં પૂર્ણ મધ્યાહ્ન જેવો દીપ્તિમાન્ પણ બહુમાં બહુ સાંઝના ઝઝખળા જેટલા સ્વરૂપમા જ વિશદતા પામતો. જેમ કેટલાક માણસોનામાં રક્તપ્રવાહ પોતાનો સ્તબ્ધ રાખવાની શકિત હોયછે, તેમ હેનામાં પોતાની બુદ્ધિશક્તિને પાછલા પડમાં સંતાડી રાખવાની શકિત હતી. બલૂનમા હવા ભરાતે વાર લાગેછે તેથી પણ વધારે વાર હેના વિશાળ મુખબિમ્બના વિસ્તારના સર્વ પ્રદેશમાં વિચારની છાયા પથરાતે વાર લાગતી હતી. એક આંખ્યના એક ખૂણામાં સમઝણનો જરાક ચમકારો કાંઇક જણાય, અને હેને માટે ઘોતનસામગ્રીની ખોટયને લીધે વળી હોલાઈ જાય; હેના કપાળનો એક ભાગ જરાક બુધ્ધિનો ભાસ પકડે, અને બાકીના ભાગમા એ પ્હોંચાડતે પુષ્કળ વાર લાગે; આમ હેની મુખચર્યામાં જણાતું હતું.

એ નટનું નામ હાલ યાદ નથી પણ બીજા એક સમર્થ કરુણરસપ્રવીણ નટને વિશે કહેવાયછે કે મૅકબેથના વેશમા એ બેંકવોનું ભૂત માત્ર પોતે જ જોતો હતો તે વખત માત્ર મુખચર્યાના અભિનયથી હેની તો ચમત્કારયુક્ત છાપ પ્રેક્ષકવર્ગ ઉપર પાડતો કે સર્વ પ્રેક્ષકમંડળ જાણે પોતે પણ ભૂત જુવેછે હેવો ક્ષણભર ભાસ થતો.

લાબ્લાશ (Lablache) નામના નટ વિશે કહેવાયછે કે– એ ફક્ત પોતાની મુખચર્યા વડે ગર્જનાવૃષ્ટિના તોફાનનો ભાસ ઉત્પન્ન કરી સકતો,–ચઢી આવતા વાદળા, તુટી પડતું વરસાદનું તોફાન, અંતે પાછું બંધ પડીને પ્રગટ થતો ઊઘાડ, વગેરે સર્વનું એ–નકલથી નહિં, પણ માત્ર મુખચર્યાના સૂચનથી પ્રેક્ષકોને ભાન કરાવતો. મુંબાઈમા આશરે ૨૮ વર્ષ ઉપર એલફિન્સ્ટન કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઓથેલોનું નાટક ભજવ્યું હતું હેમાં ઈયાગોનો વેશ લેનાર એક પારસી વિદ્યાર્થીનો અભિનય હેની મુખચર્યાના સામર્થ્ય માટે ખાસ

પ્રશંસા-પ્રોફેસર વર્ડ્સ્વર્થ જેવાને હાથે-પામ્યો હતો. આ અભિનય મ્હેં નજરે જોયો હતો અને એ વખતે મુખચર્યાની અભિનયશક્તિનું માહાત્મ્ય મ્હને જણાયું હતું. એ અરસામાં જ Herr Bandman (હર બૅન્ડમેન) નામનો એક જર્મન નટ આવ્યો હતો 'હેની પણ મુખચર્યાની અભિનયશક્તિ મ્હેં પ્રત્યક્ષ જોઈ હતી.

મુખચર્યામાં નયનાભિનયનું સામર્થ્ય.

જેમ અંગચેષ્ટા કરતાં મુખચર્યાનું સામર્થ્ય અભિનયકલામાં વિશેષ મનાયછે, તેમ મુખચર્યામાં પણ, ભ્રૂવિક્ષેપ, વગેરે બીજા ભાગોના અભિનય કરતાં પણ, નયનના પ્રકાશ, વિકાર, ચમત્કાર વગેરેનું અભિનયમાં વિશેષ સામર્થ્ય સ્વીકારાયછે. મેકરેડી એક પ્રસંગે લખેછે:—

"મ્હારે વારંવાર આરસીની સ્હામે અભિનયનો અભ્યાસ કરવો પડતો હતો, અને મ્હારી ઓરડીમાં બે ત્રણ મ્હોટા આયનાઓ હું રાખતો હતો; હેમાં મ્હારી ઊભા રહેવા કરવાની ઢબ જોવા ઉપરાંત, ભાવોદ્રેકનો અભિનય ચાટલામાં જોવાથી એ ભાવોદ્રેકનું પ્રદર્શન અધિક રીતે કરવાનું વલણ રોકી સકાય એ હેતુ હતો. એ અધિકતા રોકવી, તરત સ્વાર્દ આવતો ભ્રૂભંગ રોકવો, અને મુખરેખાઓ, મુખના સ્નાયુઓ, અક્ષુબ્ધ રાખવા, અને તીવ્ર ભાવોદ્રેક માત્ર નયનમાંથી જ પ્રગટ થાય,-એમ કરવું બહુ જ મુશ્કેલ હતું."

અહિં સૂચવાયછે કે મુખચર્યાની સર્વ પ્રદર્શનશક્તિ અન્ય રેખાઓમાંથી ખશેડીને નયનમાં ભરવી એ અદ્ભુત સમર્થતાનું ચિહ્ન છે. મેકરેડી કહેછે તેમ, નટ પોતાની કલાને જેટલું સહેલાઈનું રૂપ આપેછે તેટલે જ દરજ્જે એ સાધવા માટે હેને વિશેષ મહેનત પડી હોવી જોઇયે. પરંતુ એ મહેનતનો બદલો અદ્ભુત ચમત્કાર ઉપજાવવાના પ્રભાવથી પૂર્ણ રીતે મળેછે.

મુખચર્યાનું આટલું સામર્થ્ય આપણે જોયું. પરંતુ એ બાબતમાં એ પણ જાળવવાનું છે કે એ પ્રકારના અભિનયમાં પણ મર્યાદાનું અતિક્રમણ થવું ના જોઇયે, આધિક્ય થવું ના જોઇયે. જે ઘોરણ અંગવિક્ષેપને લાગૂ પડેછે તે જ ઘોરણ મુખચર્યાને વિશે પણ આ બાબતમાં લાગૂ પાડવાનુંછે. હેમાં પણ મિતોપયોગ, અનુરૂપતા, લાલિત્ય, ગૌરવ, વગેરે ગુણો પ્રવર્તવા જોઇયે. આ વિશે વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. રસિક દૃષ્ટિના વિદ્વાનોને એ સહજ સમજાય એમ છે. ઉપરના મૅકરેડીના વિચારોમાં જે મુખચર્યાના સંયમનો ઉલ્લેખ છે તે આ તત્ત્વનું પણ નિદર્શન કરેછે.

મુખચર્યાનું મર્યાદાતિક્રમણ.

હવે 'સ્વરઘટના' એ અભિનયસાધન તપાશિયે. આરમ્ભમાં કહેવું જોઇયે કે ભાષણકલાને અંગે વાણીનાં અંગ જે આવે તેથી આ ભાવવ્યંજક સ્વરઘટના તદ્દન જુદી જ છે. હર્ષ, શોક, ક્રોધ, ઇત્યાદિને અનુરૂપ સ્વરનો નાદ, મૃદુતા કઠોરતા ઇત્યાદિ લક્ષણો, એ સર્વ લક્ષણના સ્વરોમાં એક બીજાનું યથાયોગ્ય સંક્રમણ–એ આ 'સ્વરઘટના' માં સમાયછે. નિત્યજીવનમાં વિવિધ ભાવને અનુરૂપ સ્વરોચ્ચાર થતા જોઇયે છિયે, તેમ જ, પણ એ સર્વને ભાવનામય રૂપ આપી કલાવિધાનના વ્યાપારથી વિશિષ્ટ થઈ, અભિનયમાં આ સ્વરનાદ પ્રવેશ પામેછે. અંગવિક્ષેપ, સ્વરઘટના, અને મુખચર્યા એ સર્વમાં સામર્થ્યની બાબતમાં કિયું સાધન વધારે ચઢિયાતું છે તે તુલના કરવાને અહિં સ્થળ નથી. પણ મુખચર્યા સર્વથી સબળ, સ્વરઘટના તેટલી અથવા તેથી જરાક જ ઊતરતી, અને અંતે અંગવિક્ષેપ–એમ સામર્થ્યક્રમ મ્હને લાગેછે. Art of Acting નો લખનાર* અંગવિક્ષેપને સ્વરઘટના કરતાં વધારે સબળ માનેછે. પણ એ માટે આધાર કે કારણ જણાતાં નથી.

૨. સ્વરઘટના.

* પૃ. ૫૧, પૅરા ૧–૪

સ્વરઘટનામાં સંયમ. સ્વરઘટનાની સિદ્ધિ રસિક દૃષ્ટિથી અને વિચારશીલતાથી અભ્યાસ કર્યા વિના મળતી નથી. એ ગુણ પ્રાપ્ત કર્યા વિના અભિનયમાં અનેકવાર અનુચિતતા, કર્કશતા, અને અસ્વાભાવિકપણું આવેછે; ક્રોધાદિકને પ્રસંગે અને તેથી વિશેષ વળી અનુચિત પ્રસંગે પણ વ્યર્થ અને ઉન્મત્ત બરાડા આપણી રંગભુમિ ઉપર જોવામાં આવેછે. સ્વરઘટના તે ભાવોદ્વેગનું પરિણામ છે, અને તે ભાવોદ્વેગથી વધારે પ્રબળ ના થતા હેના યંત્રણમાં રહેવી જોઇયે. આ સાધવા માટે એકરેઠી હેવી યુક્તિ કરતો કે ક્રોધાદિકનાં અત્યન્ત ભાવોદ્રેકમય ઉદ્ગારવચનો જે'ને કહેવાનાં હોય તે હેના કાનમાં ધીમે રહીને કહેવાનાં છે એમ કલ્પિત નિયંત્રણ મૂકીને જોસ દાબીને પછી પોતે એ વચનો અભ્યાસ કરતી વખતે બોલતો. આ સંયમનું તત્ત્વ સર્વત્ર પ્રવર્તેછે—અંગવિક્ષેપમાં, મુખચર્યામાં, સ્વરઘટનામાં—એ આ સર્વ ચર્ચાથી જણાઈ આવશે. સંયમમાં જ ગૌરવ, ગંભીરતા, મર્યાદાજનિત ચારુતા વગેરે કલાને ઇષ્ટ ગુણો આવેછે. આપણા સંસ્કૃત નાટકોના કાળમાં મુખચર્યાદિકના અભિનય સૂક્ષ્મ રીતે કેળવાયા હશે એમ નાટ્યશાસ્ત્રોમાં મુખ, મસ્તક, નયન, નાસિકા, હોઠ, ઇત્યાદિના અભિનય વિશે શાસન છે તે ઉપરથી જણાયછે.

૩. સંચલનાદિક વ્યવહાર. શબ્દોમાંના ભાવનું પ્રદર્શન વાણીથી, અંગચેષ્ટાથી, અને મુખચર્યાથી તો થાય જ. પણ જે આ સર્વથી પણ નથી બની સકતું તે રસકાર્ય કેવળ સંચલન વગેરે વ્યવહારથી ફલિત કરી સકાયછે. નટ અથવા નટીનાં રંગભૂમિ ઉપર સંક્રમણ, સ્થિતિ, ચલનવલન, આસનરીતિ, વગેરે સર્વમાં લાલિત્ય, ગૌરવ, સૌન્દર્ય, વગેરે તો જણાવી જ સકાય એમ છે. પરંતુ કેટલીક વાર ભાવની ગૂઢ રેખાઓની ગૂઢ છાયા—ઉષાના વિરલ તેજ જેવી છાયા—એ પ્રકારો વડે પાડી સકાયછે.

ઇંગ્લાંડની એક નટી, મિસ એંડર્સન નામની, હેનેા પ્રાચીન કાળના શિષ્ટ પોશાક પ્હેરી રંગભૂમિ ઉપર હરવા ફરવામાં, અથવા ખુરશી ઉપર જઈને પડવામાં, હેવેા તેા સુન્દર લટકેા પ્રગટ કરતી કે એ પ્રત્યેક સંચલનમા આનન્દમય લાલિત્ય પૂરાતું હતું. એ સંચલન એક ભાષારૂપ બનતુ, હેના વડે સંસ્કારીપણુ, અને હેના પ્રતિરૂપ હૃદયનું સંસ્કારીપણું પ્રદર્શિત થતું હતું. જાણે કાંઇ આપણે સુરુચિયુક્ત વચન સાંભળ્યું ના હેાય એમ–કશા પણ વ્યક્ત આકાર વિના–એ સંચલનવાક્ય બેાલાયા જેવું બનતું. હાવા લાલિત્યયુક્ત સંચલનાદિકથી માત્ર ભાવસ્વરૂપ જણાયછે એમ નહિં પણ પાત્રની સ્વરૂપવિલક્ષણતાનું એ સૂક્ષ્મ પ્રતિબિમ્બ બનેછે. ખરેા વ્યાપાર એ પ્રકારના વ્યવહારનેા એ જ છે. આ માત્ર સંચલનથી જ નહિં, પણ વસ્ત્રાદિકની રચના, હેનું યથાપ્રસંગે સુરુચિયુક્ત ગ્રહણ તથા ફેરફાર, વગેરેમાં પણ લાલિત્યાદિ ગુણ આવેછે. નટી પેાતાની સાડી, છાતી ઉપર, માથા ઉપર હાથ ઉપર એમ સુરુચિથી ગેાઠવે અને વખતેા વખત તે ખસતા હેની કેાર્ય, છેડા વગેરે, હાથ વડે લઈ ગેાઠવતી જાય હેમા મૃદુતા, લલિતપણુ વગેરે આણવુ એ કલા છે કે સ્વયંભૂ સુરુચિનું ફળ છે તે કહેવું કઠણ છે.

રંગભૂમિ ઉપર અકિંચિત્કર સ્થિતિ.

અંગવિક્ષેપનેા મર્યાદિત ઉપયેાગ કરવાથી ભાવપ્રદર્શનમા થતી ઊનતાનું પૂરણ કરવામા મુખચર્યા, સ્વરઘટના, તથા સંચલનાદિક વ્યવહાર એ સાધનેા શક્તિવાળા આપણે જેયા. પરંતુ અભિનયની સ્તબ્ધાવસ્થામા ઉત્પન્ન થતી ઊનતા પૂરવાનું કામ વળી જુદી જ મુશ્કેલીવાળું છે. રંગભૂમિ ઉપર એક પ્રસંગમાં બધા પાત્ર સાથેલાગા બેાલે ચાલે એમ હમેશા ના બને. તેા એક પાત્ર બેાલતું હેાય તે વખત બીજાં પાત્રે કશુ પણ ન કરવાની સ્થિતિમા પણ રૂહેવું પડેછે. હેવે પ્રસંગે અકિંચિત્કર પાત્રની સ્થિતિ નિર્જીવ, શૂન્ય, ના બનવી જોઇયે એ કલાનું કામ છે.

ખરું તત્ત્વ એ છે કે નટ રંગભૂમિ ઉપર હોય તે બધે વખત હેનો અભિનય કોઇને કોઇ રૂપમાં ચાલૂ રહેવો જોઇયે; પછી ગમે તો હેને મૌનયુક્ત રહેવાનું હોય તે વખત પણ હેની સ્થિતિવૃત્તિમાં અભિનય પ્રગટ થવો જોઇયે. પરંતુ એ ખરેખરું કઠણ કામ છે, કશું ના કરવાનું ઉદ્દિષ્ટ હોય તે વખત કશું ન કરતા ઊભા રહેવું. કલાચતુર નટ હોય તે જ अकिञ्चिदपि कुर्वाणः રહી નવા જ અર્થમાં सौख्यैर्दुःखान्यपोहति એમ વર્તી સકશે. કેમકે "કાંઈ ના કરવું" તે પણ એક 'અભિનય' જ છે. એ પ્રસંગે આ સૂક્ષ્મ મૂકાભિનય વડે પ્રેક્ષક મંડળને આનન્દ આપી. સૌખ્ય વડે, રસક્ષતિનું દુઃખ ટાળે એ રીતે सौख्यैर्दुःखान्यपोहति એમ ક્રિયા બને. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ બાબતમાં મ્હોટી ખામી નજરે પડેછે. એક નટ બોલતો હોય તે વખત હેનું સાંભળનાર નટ કાં તો શૂન્ય મુખે ઊભો રહેછે, અથવા તો પ્રેક્ષક વર્ગ તરફ નજર ફેરવી રંગ બગાડેછે, અથવા તો કઢંગી મુખચર્યા, સ્થિતિ વગેરેમાં પડેછે, અથવા તો મન અને હૃદયમાં ઊંડા મૂળમાંથી નહિં પણ કેવળ બાહ્ય આકૃતિમાંથી નીકળતી, ડોકાં ધૂણાવવાં, હલાવવાં, કે મ્હો કરવાં–હેવી અસ્વાભાવિક ચેષ્ટાઓ કરેછે. હવે આ દોષ કાઢી નાંખવાના પ્રયત્ન ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કાંઇક કરવા મંડાયાછે. પરંતુ હેમાં પણ કલાવિધાન તથા રસતત્ત્વના જ્ઞાનને અભાવે વિકલતા થાયછે. એકાદ પાત્ર બોલતું હોય ત્ય્હારે બીજાં પાત્રો નિશ્ચેષ્ટ પૂતળા જેવા ઊભા રહેવામાં કલાક્ષતિ છે, એટલું માત્ર જાણીને, માંહોમાંહિં હાથ મ્હો વગેરેના ચાળાથી મૂક સંભાષણ વડે પૂર્તિ કરવા મથેછે. પરંતુ એ ચાળાઓ અને બોલનાર પેલા પાત્રનાં વચન, ભાવ, ઇત્યાદિ એ બે વચ્ચે કશો પણ કલાયુક્ત મેળ આણી નથી સકાતો.

બીજા નટનાં વચન સાંભળી રહેવામાં પણ અદ્ભુત અભિનયચમત્કાર આણવાનો એક સરસ દાખલો અહિં નોંધવા જેવો છે.

મ્હારા પોતાના અનુભવમાં આવેલો બનાવ છે. એલ્ફિન્સ્ટન કાલેજ-ના વિદ્યાર્થીઓએ ઈ.સ. ૧૮૯૬ ની સાલમાં કે એ અરસામાં વિક્રમોર્વશીય નાટક સંસ્કૃતમાં ભજવ્યું હતું. ત્હેમાં બીજા અંકના આરમ્ભભાગમાં વિદૂષક પુરૂરવને પૂછેછેઃ—"આપના આ બોલથી મ્હારા મનનું કૌતુક વધેછે. શું ત્હારે, હું જેમ વરવાપણામાં તેમ ઉર્વશી રૂપમાં અદ્વિતીય છે?"

પુરૂરવ—"મિત્ર! તું નક્કી માન્ય, કે પ્રત્યેક અંગનું વર્ણન કરવું તો અશક્ય જ છે. માટે ટૂંકામાં કહું તે સાંભળ્ય."

વિદૂષક—"તત્પર છું."

પુરૂરવ—

" શણગારનું શણગાર સ્વરૂપ ભુષણનું ભૂષણ જ વિલસે;
તન તેહનું સખા હે, ઉપમાનનું ઉપમાન જ છે."

આ પ્રસંગ ભજવતાં "તત્પર છું." એ વચન બોલતી વખતે જે વિલક્ષણ ભાવ—કૌતુક, જાણવાની ઉત્કંઠા, તત્પરતા, વગેરે-નું ચમત્કારયુક્ત મિશ્રણ કરી માહિં પોતાના હાસ્યરસની ઝીણી સેરય રેડી એ નરે મુખચર્યા કરી હતી તે તો કલાયુક્ત હતી જ, પણ તત્પર થયા પછી પુરૂરવનું કરેલું ઉર્વશીના સૌન્દર્યનું વર્ણન સાંભળતી વખત, ગ્રામ્યતામાં અથવા આધિક્યમાં ના પડતાં, હાસ્યરસનું તત્ત્વ સાચવીને, એ નરે જે મુખચર્યા કરી હતી, ત્હેમાં કૌતુક, આશ્ચર્ય આનન્દ, પ્રશંસા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ હાસ્યજનક અંશ ભેળાને રેખા રેખામાં એક પછી એક એમ આવતા જતાનું હેતું તો પ્રતિબિમ્બ પાડયું હતું–વિદૂષક જેવા અરસિક બોથડને પણ દિવ્ય ઉર્વશીના સૌન્દર્યના વર્ણનથી કે'વી ક્ષણભર-હેના ગામડિયા પ્રકારે પણ-ખરી રસિકતાની છાયા લાગી હતી તે હેતુ તો તદ્રૂપ એક બે ક્ષણ એ ગીતિ બોલાઈ તેટલામાં જ બતાવી દીધું હતું, કે પુરૂરવના વર્ણન ઉપરથી ક્ષણભર મોહ ખરી જઈને વિદૂષકની

મુખચર્યામાં જ પ્રેક્ષકનું મન પ્રશંસાના ભાવથી મ્હોરી ગયું હતું. નાટકના શબ્દોમાં આમાંનું કશું પણ સ્પષ્ટ રીતે કહેલું નથી. માત્ર આટલા સંવાદમાંથી વિદૂષકના મનના ભાવની કલ્પના કરી લઈને, હેનું પ્રતિબિમ્બ નટે પોતાની સર્જનશક્તિથી કરવાનું હતું. અને તે મુખચર્યામાં જ બધો ચમત્કાર ભરી દઈ ને સિદ્ધિ આણી હતી *

"પોતાના સહચરને સહાય થાઓ."

આમ અકિંચિત્કર રહીને સર્વ કામ કરનાર બનવાની કળાથી નટના સહચરને પોતાનો વેશ ભજવવામાં પુષ્કળ મદદ મળેછે. ખરા સમભાવથી ધ્યાન દેવાની કૃતિ કરવાથી સ્હામા નટને પોતાનું કામ બહુ સુકર થઈ જાયછે. એટલું જ નહિ પણ એ સમભાવયુક્ત ધ્યાનને લીધે સ્હામા નટને નવા અપૂર્વ પ્રયાસ કરવાને, વધારે સ્વાભાવિક વાણીની ઢબ તથા ભાર મૂકવાની રીતિ આદરવાને, પ્રવૃત્તિ થાયછે. Art of Acting નો કર્તા ફરિયાદ કરેછે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર આ કલાતત્ત્વ ઉપર પુરતું ધ્યાન નથી અપાતું; અને કૃત્રિમ રીતે પ્રવૃત્તિ થાયછે. પોતાના જોડિયાનાં વચન ઉપર લક્ષ દેવાને નટ પ્હરાણે મહેનત કરતો હોય એમ તરત જણાઈ જાયછે. વખતે ધ્યાન ના દેવાનો દેખાવ થઈ, પછી વળી ધ્યાનને જાગૃત કરવા જેવું નટ કરે, જાણે ફરજ પડી હોય તેમ, અને તેથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયછે. ડિકન્સનો મિત્ર રેનિયર (Regnier) કહેછેઃ–" હું જાણુંછું, સાંભળવું કે'વું મુશ્કેલ છે, બોલવા કરતાં પણ વધારે કઠણ છે. ત્હમારા સહચરને સહાય

---

* મૂળ નાટક સંસ્કૃતમાં જ ભજવાયું હતું, તેથી સંસ્કૃત ઉતારો જ આપવો જોઇયે. પરંતુ અર્થ સમજાય તે માટે ગુજરાતી ભાષાન્તરમાંથી ઉતારો આપ્યોછે. દિ. બા. કેશવલાલ ધ્રુવના ભાષાન્તરની પ્રથમ આવૃત્તિમાંથી આ ઉતારો આપ્યોછે. તે વખતે એ જ લભ્ય હતી. હવે તો બે ત્રણ રૂપાન્તરો થઈ છેવટની આવૃત્તિમાં ફેરફાર છે. પરંતુ તે સાથે આપણે સંબન્ધ આ સ્થળે નથી. તા. ૨૦-૭-૨૯

થાઓ." વળી કહેછેઃ—"એક પ્રવેશમાં આવનાર બધા નટોની વચ્ચે નિકટ પરસ્પર સંબન્ધ રહેવો જોઇયે એ અવશ્ય તત્ત્વ છે." કેમકે નટે યાદ રાખવાનું છે કે પોતે એકલો અથવા પોતાને માંટે જ વેશ ભજવેછે એમ નથી અને આ વિચારતાં મૈાનથી સાંભળનાર નટ તરફ હેને વાત કરનાર નટનું પણ સમભાવ પ્રેરવાનું કર્તવ્ય છે. સોલી (Solly) પોતાના પુસ્તકમાં આ પ્રશ્નને અંગે ગોત (Got) નું પોતાના શિષ્યોને પરસ્પર સંયોગમાં અભિનય કરવાનો ઉપદેશ કરતે કહેલું વચન ઊતારેછેઃ—

"Nothing is easier than for an actor to spoil the *effect* of a comrade by some slight meaningless movement even of his little finger before the latter has made his *effect* and which just distracts the attention of the audience at a critical moment."

("એક નટ પોતાના સહકારી નટના અભિનયની સિદ્ધિ બગાડી નાંખે હેના જેવું સ્હેલું કશું નથી; એમ થવા માટે હેણે બહુ કરવાની જરૂર નથી; પોતાનો સહકારી નટ અભિનયની સિધ્ધિ સ્થાપે તે પ્હેલાં કાઇ નહિં તો ફક્ત પોતાની ટચલી આંગળી અર્થ વિના હલાવે એટલે બસ; એથી અણીની વખતે પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન આડું દેારાવાનું.")

ઉપર રેનિયર (Regnier)ના વચનમાથી વાક્ય ઊતાર્યુંછે તે વચન સોલી (Solly)ના પુસ્તકમા સવિસ્તર આપ્યુંછે; એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છેઃ—"Ah! I know well, nothing is so difficult as to listen, it is more difficult even than to speak. Put into it all your attention, all your ability. You dont' act for your-

self alone; apply your self to help your comrades. Nothing facilitates the task of an actor like finding in the eyes of his companions on the stage that attention which is a sort of mute response."

("આહા! હું સારી પેઠે જાણુંછું કે ધ્યાનથી સાંભળી રહેવું હેના જેવું બીજું કશું મુશ્કેલ નથી, બોલવા કરતાં પણ એ વધારે મુશ્કેલ છે. ત્હમારું સમગ્ર ધ્યાન, સમગ્ર શકિત સ્હામાનાં વચન સાંભળ્યા રહેવામાં પૂરો. ત્હમે પોતાના એકલાની માટે અભિનય કરતા નથી; ત્હમારા સહકારી નટોને સહાય થવામાં મન લગાડો. જે ધ્યાન એક જાતનો મૂક ઉત્તર જ છે તે રંગભૂમિ ઉપરના પોતાના સહકારીઓનાં નયનોમાં જણાય તેથી નટનું કાર્ય સરળ થાયછે ત્હેવું બીજા કશાથી થતું નથી."

આમ એક નટના અભિનયને પોષણ આપવા માટે અન્ય નટના ગૌણ અભિનય (મૂક અભિનય)ની આવશ્યકતા મનાઈ છે. પરંતુ એ ગૌણ અભિનયને ચાલૂ રાખતાં છતાં હેને આગળ પાડીને પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન તે તરફ ખેંચી સહકારી નટોના અભિનયને હાનિ પ્હોંચાડવી ના જોઇયે એમ ઉપદેશ કરતાં રેનિયર કહેછે:—

"To pull all the clothes to, one's self, to seek to shine alone, to confiscate all the effects to one's own advantage, is a bad action. It is unworthy of the name of art, and a true actor should be above such meanness."

("બધું પાથરણું પોતાની નીચે ખેંચી દાબવું, પોતે એકલા જ દીપી નીકળવાને મથવું, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર કરવાની અસર બધી પોતે જ પોતાના લાભ માટે જ જપ્ત કરી લેવી, એ ખરાબ કામ છે, કર્તવ્યવિરોધી કામ છે, કલાના નામને અણછાજતું એ કામ છે, અને ખરા નટે હેવી નીચતાથી અતિ ઉચ્ચ સ્થાને રહેવું જોઇયે."

અન્ય નટનાં વચન ધ્યાનથી સાંભળવાની કલા કેટલી વિજયી નીવડેછે ત્હેનું જાતિ-અનુભવનું ઉદાહરણ રેનિયરે આપેલુ સોલી નોંધેછે, તે અહિં ઊતારવા લાયક છેઃ—મોદમોસેલ માર્સ અને રેનિયર બંને એક નાટકમાં વેશ સાથે લેવાનાં હતાં, તે માટે પ્રથમ અભ્યાસ કરવાનું ઠરાવ્યું, પણ એ ઠરાવેલે વખતે આવી જ નહિં, અને છેક નાટક ભજવતી વખતે જ આવી, રેંનયર તરુણ અને અનુભવ વિનાનો હતો તેથી ગભરાટમાં પડ્યો. પણ કહેછેઃ–" But, from the moment of stepping on the stage, she helped my task so much by the interest that she seemed to take in listening to me; I saw so clearly the effect that my words produced on her; her features reflected her thoughts with such truth and eloquence; that in spite of myself I was led to give its true emphasis to every word. I gave that day to my role a sense which I had never before discovered, and I acted as I had never acted before."

("પણ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂક્યો તે ક્ષણથી જ મ્હારાં વચનો ધ્યાનથી સાંભળવામાં જે રસ લેતી એ જણાવા લાગી તેથી મ્હારા કાર્યમાં હેણે હેવી તો મદદ કરી; હેના ઉપર મ્હારા શબ્દોની અસર થતી હેવી તો સ્પષ્ટ મ્હેં દીઠી; હેના મનના વિચારો હેની મુખમુદ્રામાં લેવા તો સત્યરૂપથી અને સબળતાથી પ્રતિબિમ્બિત થતા હતા; કે મ્હારી ઊનતા છતાં પણ દરેક શબ્દને હું યોગ્ય ભાર આપવામાં હેનાથી પ્રેરાયો. મ્હારે ભજવવાના વેશમાં હેવો તો અર્થ તે દિવસે હું અર્પી સક્યો કે જે પૂર્વે કદી મ્હને પ્રત્યક્ષ થયો ન્હોતો, અને પૂર્વે કદી પણ મ્હેં ના કરેલો હેવો સરસ અભિનય મ્હેં તે દહાડે કર્યો."

• પ્રકરણ ૬ ઠું.

અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ. (ચાલુ).

આ નટોના પરસ્પર નિકટ સંબન્ધના તત્ત્વની સાથે જ જોડાયલું એક બીજું અભિનયનું તત્ત્વ છે.

નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર. એ 'નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર' છે. જેમ ફૂલની માળામાં બધાં ફૂલોને એકઠાં પરોવાયલાં રાખનાર દોરો–સૂત્ર–પ્રધાન રૂપે સર્વત્ર પ્રવર્તેછે તેમ નાટકનાં સર્વ અંગોને એકઠાં રાખનાર, હેમાં વ્યાપક તત્ત્વ, હેની પ્રધાન કલ્પના, તે હેનું અન્તર્ગત સૂત્ર છે. સારાં અને ખરાં નાટકોને આમ હોવું જોઇયે. હાલની આપણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં કેટલાક નમાલાં નાટકોમાં એ વ્યાપક તત્ત્વ જણાતું નથી. અથવા હોયછે તો હેને રંગભૂમિ ઉપર છિન્ન ભિન્ન કરી નાંખી દીધેલું અનેકવાર નજરે પડેછે. ઉદાહરણ તરીકે 'અશ્રુમતી' જેવા ઉત્તમ નાટકને ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર આણનાં મરહૂમ દાદાભાઈની મંડળીમાં એ વ્યાપક તત્ત્વનો નાશ કરી દઈ આ નાટકના વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીને એ સૂત્ર તોડી નાખીને સર્વ અંગોનો પરસ્પર સંબન્ધ, ગૌણ પ્રધાન વગેરે ભાગોની પરસ્પર યોજના, એ સર્વને શિથિલ કરી નાંખ્યાં હતા, અને બધાં અંગને વેરી પણ નાંખ્યાં હતાં. અને વળી અધિક વૃત્તાન્તોની અધિક પડતી અને સંબન્ધ-શિથિલ ભેળવણી કરી હતી તે તો જુદી.

અસ્તુ.—આ વ્યાપક અન્તર્ગત સૂત્રના ઉપર લક્ષ રાખીને સર્વ નટોનો અભિનય અન્યોન્યનાં પ્રમાણ સચવાઈને થવો જોઇયે. પ્રત્યેકનો અભિનય એ વ્યાપક તત્ત્વને પોષક થાય એમ, અને પોતાને નિયોજિત કરેલી પદવીની મર્યાદામાં રહીને પ્રવૃત્તિ થાય એમ, પ્રગટ થવો જોઇયે. નાટકને રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવવામાં પણ આ તત્ત્વ સંભાળવાનું છે. સર હેનરી અર્વિંગ આ તત્ત્વ ઉપર

ખાસ લક્ષ આપેછે; કોઇ ભાગની ઉત્કટતા જરાક આછી કરીને, બીજા ભાગોને યોગ્ય પડછામાં મૂકીને, એ વાદ્યસંગીતમંડળના નેતાની પેઠે, સર્વ ભાગને મધુર સંવાદી સ્થિતિમાં આણેછે. આ તત્ત્વ સાચવવાનું હોય તો દરેક નટને પોતપોતાના વેશને જેમ ફાવે તેમ બને એટલું મહત્ત્વ આપી દેવાની છૂટ ના અપાય; જો આપે તો પછી અન્યોન્ય પ્રમાણનો નાશ થાય, નબળી વાતોને અયોગ્ય મહત્ત્વ અપાય, અને ખરા અર્થભરેલા અંશોને નિર્બળ બનાવી દેવાય,–હેવું અનિષ્ટ પરિણામ થાય.

આ અન્તર્ગત સૂત્રને Art of Acting નો કર્તા Key of the Play એમ નામ આપેછે. જેમ કોઇ પણ ગીત અમુક સૂરના પાયા ઉપર ખરજ, મધ્યમ, અથવા ટીપ એ પાયા ઉપર રચાયછે, અને હેમાં એ મૂળ પાયા જોડે સંવાદ ના રાખનારા બીજા સૂરો આવે તો બેસૂરાપણું આવે, તેમ નાટકના આ મૂળસ્વરને વિરોધી અભિનય અથવા નાટકની અભિનયાર્થ યોજના આણવાનું પરિણામ વિસંવાદની કર્કશતામાં આવે. એ ગ્રન્થકાર ઇંગ્લાણ્ડની રંગભૂમિ વિશે પણ ફરિયાદ કરીને કહેછે કે શેક્સ્પીઅરના નાટકોની યોજનામાં આ તત્ત્વનો અનાદર થઈ, પરસ્પર પ્રમાણનો ત્યાગ કરી, જે વૃત્તાન્તને શેક્સ્પીઅરે માત્ર પ્રસંગવશાત્ ગૌણ સંબન્ધે આણેલો હોય હેવા નજીવા બનાવને પકડી લઈને અધિક વિકાસ અપાયછે. ઉદાહરણ આપેછેઃ 'રોમિયો અને જ્યુલિયેટ' નાટકમા પ્રથમ પ્રવેશમાં બે કુટુમ્બનાં માણસો–અનુચરવર્ગ–વચ્ચે મારામારી થાયછે. હાને અયોગ્ય પ્રમાણ આપી દઈ ને એકાદ ભવ્ય બનાવ અને સંક્ષોભનું રૂપ આપી દેવામાં આવેછે; બાજૂની ગલીઓમા આસપાસના મહેલ્લાઓમાંથી પ્રવાહબંધ આવતા ક્રોધપૂર્ણ લોકોનાં ટોળાંથી રંગભૂમિ ભરાઈ જાયછે; ઘરનાં બારી બારણાં ફડાફડ ઉઘડેછે; ભયસૂચક ઘંટનાદ બધે થાયછે; આમ દેખાવ આખી વિસ્તીર્ણ યુદ્ધ બનાવી દેછે. અને જોવા જઇયે તો મૂળમાં એ બનાવ માત્ર

બે પક્ષના થેાડાક લેાકેા વચ્ચે રસ્તામાંની ટપાટપી છે. તે જ પ્રમાણે 'As you Like It' નાટકમાં કુસ્તીના પ્રસંગને પણ વધારી દઈ, મ્હેાટા અખાડેા રચાયછે, અને મ્હેાટું tournament (મધ્ય કાળમાં રચાતા ક્રીડાયુદ્ધ જેવું) યુદ્ધ હેાય એમ રચના કરી નાંખેછે. તેમ જ હૅમલેટ નાટકમાં તલવારથી પટા ખેલવાના વૃત્તાન્તને પણ માણસેાથી ભરપૂર ચેાગાનમાં મ્હેાટા વિધિપૂર્વક યુદ્ધનેા દેખાવ આપી દેવામાં આવેછે. અને એ વૃત્તાન્ત હતેા માત્ર સાધારણ સામાજિક બનાવ; જેમ હાલના કાળમાં બિલિયર્ડ અથવા ટેનિસની રમત બે જણ વચ્ચે સ્પર્ધા માટે સહજ પ્રસંગે યેાજાય તેમ. આ પ્રકારે અણધાર્યો અને આપેાઆપ એ બનાવનેા ઉદ્ભવ કર્યાથી આ પ્રસંગ વધારે સ્વાભાવિક બની, હેમાં થતા મરણના પરિણામમાં આકસ્મિકતા પ્રવિષ્ટ થઈ વિશેષ કરુણરૂપ ધારણ થાય; અને હેમાં જ સારસ્ય ખરું છે.

દશ્યસામગ્રી અને રચના; હેમાં કલાવિધાનનું તત્ત્વ.

ઉપર વર્ણવેલા પ્રકારની વૃત્તાન્તયેાજનાનું મૂળ બનાવેાને તદ્રૂપ દેખાવ આપવાની અયેાગ્ય ઉત્કંઠા છે. આ પ્રસંગેામાં તેા પ્રમાણદેાષ જ આવ્યેા- છે. પરંતુ તદ્રૂપ દેખાવ ઉત્પન્ન કરવાની ઉત્કંઠાને લીધે અતિવાસ્તવિકતાનેા દેાષ દશ્ય- સામગ્રી અને રચનામા અનેક વાર આવેછે. નાટકની સંસ્થાના આરમ્ભકાળમાં દશ્યસામગ્રી અત્યન્ત થેાડી હતી અને ક્રમે ક્રમે હેમાં વધારેા થયેા તે ઇતિ- હાસભાગમાં આપણે જોયુંછે. હવેના કાળમાં આ વિભાગને અતિશય મહત્ત્વ અપાતું જણાયછે. તેા પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય- છે કે દશ્યસામગ્રી અને રચનાને કશી કલાતત્ત્વની મર્યાદા છે કે કેમ ? અને છે તેા એ મર્યાદાનું નિયામક તત્ત્વ શું છે ?

આ તપાસતા પ્હેલાં દશ્યસામગ્રીમા તદ્રૂપતા આપવા માટેની

યુક્તિયોનું જરાક દર્શન ઝડપથી કરિયે.

દૃશ્યસામગ્રીના તદ્રૂપ પ્રકારના દાખલા.

ગ્રીક નાટકમા સ્વર્ગમાથી ઊતરતા દેવો માટે યન્ત્રરચના થતી હતી તથા રંગભૂમિમા નીચેથી ઉપર માણસોને આણવાની ગોઠવણ હતી તે આપણે ઇતિહાસદર્શનમા જોયુછે. તે જ પ્રમાણે વળી રોમનો આગળ વધીને હેમની લશ્કરી વૃત્તિ તથા સ્થૂલ રુચિયોને વશ થઈ રંગભૂમિ ઉપર દેખાવનો ભભકો અને ધામધૂમ વખાણતા હતા; જેમકે એગેમેમ્નોનના પુનરાગમનના વૃત્તાન્તમા ૬૦૦ ખચ્ચરોનો વરઘોડો આણતા હતા.* (અહિ યાદ રાખવાનું છે કે રોમન નાટકગૃહ વિશાળ અને ખુલ્લા હતા.)

શેક્સ્પીઅરના સમયમા ઇંગ્લાણ્ડમા તદ્રૂપતા માટે થોડાક પ્રયત્ન થયા હતા એમ જણાયછે. ઈ. સ. ૧૫૬૬ના સેપ્ટેમ્બરમા ઓક્સ્ફર્ડમા રિચાર્ડ એડ્વર્ડનું 'Palamon and Arcite' નામનું નાટક ભજવતા ખરેખરું શિયાળ (fox–લોકડી) ચોકમા આણ્યુ હતું અને ખરેખરા કૂતરા અને રણશિંગા સહિત શિકારિયો હેની પાછળ દોડાવ્યા હતા. ઈ. સ ૧૫૭૧મા Narcissus (નાર્સિસસ) નાટક ભજવતા ગર્જના અને વીજળીનો દેખાવ આણ્યો હતો. બીજે પ્રસગે આકાશમાથી બરફ વરસતો બતાવવા માટે ધોળી તિકડિયોનું વર્ષણ કરાવ્યું હતું. ઈ. સ. ૧૫૬૭–૬૮મા નાટક માટેનો સામાન બનાવનારની રચનાની નોંધમા–એક રથ ૧૪ ફૂટ લાંબો, ૮ ફૂટ પ્હોળો, હેની ઉપર એક ખડક અને હેમાથી વ્હેતું ઝરણ ઓપેલો તથા નવ Muses (કલાદિકની અધિદેવીઓ) ને માટે–દાખલ જણાયછે +

અર્વાચીન ઇંગ્લાણ્ડમા તદ્રૂપતાનો મોહ વધતો ગયો. Rejected Addressesમા બાયરનના અનુકરણના કાવ્યમા નીચેની પંક્તિયો છે –

---

* Encycl Brit p 411 last para

\+ Fortnightly Review, June 1907, pp 1115–1116

"Oh! with what tragic horror would he start
(Could he be conjured from the grave beneath)
To find the stage again a Thespian cart!
And elephants and colts down trampling
Shakespear's art!
"Hence, pedant Nature, with thy Grecian rules,
Centaurs (not fabulous) those rules efface;
Back, Sister Muses, to your native schools;
Here booted grooms usurp Apollo's place,
Hoofs shame the boards that Garrick used to grace,
The play of limbs succeeds the play of wit,
Man yields the drama to the *Hou'yn'm* race,
His prompter spurs, his licenser the bit,
The stage a stable-yard, jockey club the pit."

રંગભૂમિ ઉપર ઘોડા, હાથી ખરેખરા આણવાની ચાલૂ થયેલી પદ્ધતિનો આ કાંઇક અતિશય પણ સબળ શબ્દોમાં તિરસ્કાર બતાવેછે. ઈ. સ. ૧૮૧૨માં Rejected Addresses પ્રસિદ્ધ થયું હતું. તે સમયના તદ્રૂપતાના અતિમોહનું આ વર્ણન સમજવાનું છે. તેમ જ એ પુસ્તકમાં કોલરિજના અનુકરણમાં પણ આ પ્રકારને અનુલક્ષણ છેઃ—

"Amid the freaks that modern fashion sanctions,
It grieves me much to see live animals
Brought on the stage. Grimaldi has his rabbit,
Laurent his cat, and *Bradbury* his *pig;*
Fie on such tricks. Johnson the machinist
Of former Drury, imitated life

Quite to the life. The Elephant in Blue Beard,
Stuff'd by his hand, wound round his lithe proboscis
As spruce as he who roar'd in Padmanaba.

(Rejected Addresses Parody of Coleridge.)

આ મેાહનુ હાવુ જ એક ઉદાહરણમુંબાઈમા ઈ. સ. ૧૮૭૫–૭૬ મા મ્હેં જોયુ હતુ –

વિક્રમોર્વશીય નાટકનેા સંસ્કૃતમા અભિનય એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ કર્યો હતેા તે વખત પુરૂરવના રથને ખરેખરા ટટ્ટુ જોડીને રંગભૂમિ ઉપર આણ્યા હતા, ભૂમિના પાટિયા ઉપર ખરી અથડાઈ અવાજ થતા પાણીદાર ટટ્ટુ ભડકયા અને તેાફાન કરવા લાગ્યા તેથી ભગાણુ નાટકમા પડયુ તે વાત તેા વળી જુદી જ !

પરંતુ ઇગ્લાણ્ડ તરફ પાછા વળિયે. ઈ. સ ૧૮૭૩–૭૪ના શુમારમા એક મૂક નાટયમા–"હાથી, ઊંટ, વગેરે રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, અને એ બધા સાથેલાગા, અને સાથે ૫૫૦ નટ લેાકેા, રંગભૂમિ ઉપર દેખાયા હતા." અને જાહેર ખબરમા લખ્યુ હતું કે—" એ બધાનું વજન આશરે ૫૦ ટન થશે ।" બેલાર્સ આ વાત લખી લખેછે —*

"Probably this is the first instance on record of the merits of a dramatic performance being calculated by avoirdupois !"

"નાટકના ખેલની ગુણગણના આમ વજનના આકડાથી કરૂવાનેા આ પ્રથમ જ દાખલેા જણાયછે "

આટલું જ નહિ પણ બેલાર્સ વધારે તીક્ષ્ણતાથી ફરિયાદ કરેછે કે શેક્સ્પીઅર જેવાના સમર્થ નાટકેામા પણ નાટકની આભ્યન્તર રસની ખૂબીને ઢાકી દેનારા દશ્યસામગ્રીના યાન્ત્રિક ચમત્કારેાનેા રંગભૂમિ ઉપર આદર થવા લાગ્યેાછે.

---

* Fine Arts, pp 128–129

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં પણ બેન જોનસને દશ્યસામગ્રી સ્હામે અરુચિતેા ઘેાષ કર્યો જણાયછે. હેણે રચેલા Masque (સંગીત નાટક) માટે જોન્સ નામના કારીગરે દશ્યરચના ઘણી કીમતી અને અટપટી અને ભભકદાર રચી હતી. અને સાહિત્યમય અંશ અને દસ્યરચનાના અંશ બંનેને સરખે દરજ્જે ગણવામાં આવ્યા તેથી બેન જોનસન નારાજ થયેા અને જોન્સને વિશે સખત આક્ષેપકાવ્યેા હેણે રચ્યાં હતાં. બેન. જોન્સનના એક હસ્તલેખમાં આ કટાક્ષ-વચનની પંક્તિ છે !—"Painting and Carpentry are the soul of masque." ચિત્રકામ અને સુતારકામ તે સંગીત-નાટક-ના જીવનરૂપ તત્ત્વ છે."

ઈ. સ. ૧૮૯૮ના ઑક્ટોબરના સ્ત્રીબોધમાં મ્હેં વાંચ્યું હતું કે યૂરેાપમાં એક રંગભૂમિ ઉપર બલૂન આણ્યું હતું.

મ્હેં મુંબાઈમાં આજથી ૩૫ વર્ષ ઉપર કે તે અરસામાં પ્રથમ એક પારસી મંડળીનું નાટક જોયું તે વખતે સહજ યુક્તિની મદદે નીચેા માણસ તે ક્રમે ક્રમે ઊંચેા થઈ જઈ બિહામણા ખવ્વીસનું રૂપ ધારણ કરતેા હતેા. એ જોઈને મ્હારા બાલક મનને નાટકની અદ્દભુતતાની વિલક્ષણ છાપ લાગી. એ અંશ તે ખૂબીરૂપ જ જરાક તે વખત લાગ્યેા હતેા.

તે પછી ઈ. સ. ૧૮૭૮ થી ૮૦ના શુમારમાં 'નળ દમયંતી'નું નાટક ગુજરાતી મંડળીમાં ભજવાતું જોયું ત્હેમાં—પ્રેમાનન્દે બિચારાએ ના કલ્પેલેા, મહાભારતમાં નલાખ્યાનમાં પણ ના કહેલેા, ચમત્કાર પ્રગટ થયેા જોયેા. દમયંતીએ પારધિને શાપ દેતાં વાંત એક ભડકા-વનારેા ધડાકેા થયેા અને પારધિ રંગભૂમિ ઉપર આખેાને આખેા જમીનમાં ઊતરી ગયેા. હાવા ચમત્કારમાં નાટ્યકલા બિચારી પેલા પારધિની સાથે જ વિલીન થઈ ગઈ.

ઈ. સ. ૧૮૯૮ ના શુમારમાં અમદાવાદમાં એક નાટકમાં વિલાસી કૃત્રિમ પાણીમાં તરતેા રંગભૂમિ ઉપર દેખાડ્યેા હતેા; એક

નાટકમાં કિલ્લો પડી જતો હેવો બનાવ દેખાડાતો હતો; અને હાવા દૃશ્ય ચમત્કારોનો નાટકના તત્ત્વભૂત વૃત્તાન્ત જોડે સંબન્ધ કાંઇ જ નહિં અને ખરા રસતત્ત્વનો કેવળ ભંગ જ એ પ્રકારોથી થતો હતો. પણ ન્હાનાં બાળકો અને સામાન્ય વર્ગનું પ્રેક્ષક મંડળ આ ચમત્કારોથી ખુશ ખુશ થઈ જતું હતું*

અતિ-તદ્રૂપતામાં દોષના બીજની પરીક્ષા.

પરંતુ આ બધા દાખલા આપ્યા તે ઉપરથી એમ નથી સમજવાનું કે એ પ્રકાર કલાતત્ત્વને પોષક છે. પ્રાચીન કાળમાં, યૂરોપમાં, આ દેશમાં, જ્યહાં જ્યહાં આ રીત્યના અતિતદ્રૂપ પ્રયાસો થયા-છે ત્યહાં ત્યહાં કલાતત્ત્વને પોષણ નહિં પણ શોષણ જ મળ્યુંછે. અને ઇંગ્લાણ્ડમાંના દાખલાઓ ઉપરથી જણાશે કે એ અનિષ્ટ પ્રકારો જ ગણાયા હતા. આ પ્રકારોમાં તદ્રૂપતા સાધ્યા છતાં અનિષ્ટતાનું બીજ શું ? એ તપાશીશું તો દૃશ્યસામગ્રીમાં કલામય મર્યાદા અને હેના નિયામક તત્ત્વનું સહજ દર્શન થશે.

અનુકરણમા સમાયલી અવાસ્તવિકતા.

આ તપાસ માટે એક સામાન્ય દાખલો લઇયે. બાળકો રમતો રમેછે તે વખતે મ્હોટાંના વૃત્તાન્તાદિકનું અનુકરણ કરતી વખતે જોઇતી સામગ્રી અતિ વાસ્તવિક નથી હોતી. લાકડીનો ઘોડો દોડાવે-છે તે વખત લાકડીને ઘોડા રૂપ જ માની લેવામાં આવેછે. ઢીંગલીને રમાડેછે ખવડાવેછે સુવાડેછે તે વખત બાલિકા

---

* દૃશ્યસામગ્રીને આવશ્યક પદવીએ ચઢાવી દેવાનું રમૂજી દૃષ્ટાન્ત દલપતરામ કવિના 'મિથ્યાભિમાન નાટક'માં મળેછે. હેમાં પ્રસ્તાવનામાં કે કોક ભાગમાં એ નાટક ભજવવા માટે જોઈતી સામગ્રીની યાદી આપીછે તે આ રમૂજ ઉપજાવેછે. માંહિં રોંધલાને પણ ભૂલી ગયા નથી. અને પ્રાસંગિક સૂચના આપીછે કે અમુક ઠેકાણે જે ગામમાં ખેલ થતો હોય તે ગામના પટેલનું નામ દેવું. નાટકનો અતિ દીન આદર્શ રખાઈને આ સૂચનાઓ થઈ જણાયછે.

સંપૂર્ણ રીતે જાણેછે કે આ ખરેખરું છોકરું નથી અને ઢીંગલી કેવળ બદસુરત છે તે પણ કદાચ જાણેછે, પરંતુ એ વિશે કેવળ બેદરકાર રહી, કાંઇ પણ રમાડવાને પોતાને મળે તેથી સંતોષ માનેછે, કાંઇક હેવું મળે કે તે વડે પોતાની માની અથવા ધાત્રીની નકલ કરી સકે તો હેનો મનોરથ તૃપ્ત થાયછે. એક વાર ન્હાનાં બાળકોને મ્હેં મીઠાઈની દુકાન દુકાન રમતાં દીઠાં હતાં; મીઠાઈ તરીકે લાકડાના ન્હાના ન્હાના ચોરસ કડકા, વગેરે ગોઠવ્યા હતા, અને ખરી મીઠાઈ જેટલો જ, અથવા તેથી પણ વધારે, મોહ એ કડકાઓ ઉપર હેમને હતો. વળી એક પ્રસંગે કેટલાંક બાળકો 'મર્ચંટ ઑફ વેનિસ'નું નાટક જોઈ આવ્યા પછી હેમાંનો ન્યાયાસનનો વૃત્તાન્ત ભજવવાનું મન થવાથી બે જ બાળકો હતાં એટલે કાંઇ લાકડાના કડકા વગેરે પદાર્થોને પોર્શિયા, શાઇલોક, વગેરે પાત્રો કલ્પી હેમની કને બધો વૃત્તાન્ત પોતે તટસ્થવત્ રહી ભજવાવતાં હતાં.

એ અવાસ્તવિકતાની સાથે જોડાયલો કલ્પના વ્યાપાર.

આ પ્રકારનું અનુકરણ શું સૂચવેછે ? એ જ કે અનુકરણનો ચમત્કાર અતિતદ્રૂપતા હોય તો લુપ્ત થાયછે; જરાક પણ કૃત્રિમતાનો ભાસ હોય તો આ અનુકરણ છે, ખરેખરું નથી એમ ખાતરી થાયછે. એ ખરું છે કે અભિનયનું મૂળ અનુકરણમાં છે, અને અનુકરણને સફલતા આપનાર મુખ્ય અંશ તદ્રૂપતા છે. પરંતુ અનુકરણનો આનન્દ 'માની લેવા'માં, કલ્પનાવ્યાપારમાં, સમાયલોછે. સામગ્રીની અવાસ્તવિકતા કલ્પનાશક્તિને ઉત્તેજિત કરેછે અને અવાસ્તવિકને વાસ્તવિક મનાવી લેછે. આ તત્ત્વ સ્વીકારીશું એટલે જણાશે કે દશ્યસામગ્રીમાં અતિવાસ્તવિકતા જેટલા પ્રમાણમાં વધશે તેટલા જ પ્રમાણમાં કલ્પનાવ્યાપારનો પ્રદેશ સંકુચિત થશે, અને તેટલે દરજ્જે ચમત્કાર અને આનન્દ ઘટશે. રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ગાડીઘોડા આણવાથી એ તો ગાડીઘોડા જેવા ગાડીઘોડા છે એ જ્ઞાન-

થી સામાન્યતાનો ભાસ થશે, એટલું જ નહિં પણ એથી કશો રસ ઉત્પન્ન નહિં થાય; માત્ર એટલું કાંઇક મન્દ કૌતુક થશે કે આ વસ્તુઓ રંગભૂમિના પક્ષાડ્ગમા કિયે ઠેકાણે સંતાડી રાખ્યા હતા. આ વિચારો બેલાસેં સબળ રીતે બતાવ્યાછે ત્હેનો સાર ઉપર તારવીને મૂકયોછે.

જર્વાઇનસે પણ આ કલ્પનાવ્યાપારને વિશે નીચેના વિચારપૂર્ણ શબ્દો કહ્યાછે —

"In a generation accustomed to art and soon corrupted by art, the imagination quickly demands all the stimulants offered by magnificient decorations and accessories; the simple and fresh feeling of society, when the least enjoyments are new and overwhelming, requires none of these enhancements and incentives The imagination is here excited by the slightest touch'*'

"હુન્નરથી ટેવાયલા અને હુન્નરથી સહેજમા બગડેલા જમાનામા કલ્પનાશકિત ભભકદાર શેાભા શણગાર અને ઉપસામગ્રીથી મળતા સર્વ ઉદ્દીપનોની માગણી કરેછે, અને જે જનસમાજની હૃદયવૃત્તિ સાદી અને શુદ્ધ રહી હોયછે તે જનસમાજમા ન્હાનામા ન્હાના વિનોદસાધનો નવીન અને તલ્લીન કરનારા બનેછે અને એ હૃદયવૃત્તિને આ પ્રકારની પોષક અને ઉત્તેજક સામગ્રીનો ખપ પડતો નથી. જરાક સરખા સ્પર્શથી હેમની કલ્પનાશકિત ઉત્તેજિત થાયછે."

અતિવાસ્તવિક દૃશ્ય-સામગ્રીથી થતી વ્યગ્રતા

અર્થાત્, અતિવાસ્તવિક દૃશ્યસામગ્રી ના હોય તો કલ્પનાવ્યાપારથી પ્રેક્ષક મંડળ એ બાબતની ઊનતાની પૂર્તિ કરેછે અને તેમ કરવામા એક પ્રકારનો આનન્દ મેળવેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશકિતને સામર્થ્ય અને કેળવણી

* Shakespear Commentaries, p 92

મળેછે. કેવળ અસલના રૂપની દશ્યસામગ્રી—જેમકે ખરેખરા ગાડી-ઘોડા ઇત્યાદિ—ને વિશે આ સર્વ ટીકા લાગુ પડેછે તે જ રીતે બનાવટી ઘોડા, ગાડી, પર્વત, નદી, વગેરે કૃત્રિમ દશ્યસામગ્રીને પણ આ ચર્ચા કાંઇક વિશિષ્ટ રીતે લાગૂ પડેછે. કૃત્રિમ દશ્ય-સામગ્રીમાં કાંઇક કલ્પનાવ્યાપારને પ્રવેશ મળેછે ખરો, પરંતુ તે રચનામાં પણ અતિવાસ્તવિકના પ્રેમે, બધા અંશો તદ્રૂપ બનાવ-વાનો પ્રયાસ કરી કશું પણ અદશ્ય ના રાખે, તો એના એ બાધ ઉપસ્થિત થાય. પણ આ શિવાય એક બીજા પ્રકારનો લાભ દશ્ય-સામગ્રીના મર્યાદિત ઉપયોગમાંથી ફલિત થાયછે. જ્યોઇનસના જ શબ્દો વાપરીશું:—

"The less the distraction offered to the senses, the more the whole attention of the spectators was fixed upon the intellectual performances of the actors and the more were these directed to the essence of their art."

શેક્સ્પીઅરના કાળ વિશે કહેછે:—

"ઇન્દ્રિયોને વ્યગ્ર કરનારા પ્રકાર જેટલા ઓછા, તેટલા વિશેષ બળથી પ્રેક્ષક વર્ગનું પૂર્ણ ધ્યાન નટોના મનોવ્યાપારપ્રેરિત અભિનયમાં સંલગ્ન રહેતું, અને તેટલા વિશેષ સારસ્યથી નટોના એ અભિનય પોતાની કલાના ખરા તત્ત્વ તરફ પ્રેરાતા હતા."

અર્થાત્, દશ્યસામગ્રી અતિશય અને અતિવાસ્તવિક બર્યે જવાથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ચિત્ત નાટક અને અભિનયના ખરા સ્વરૂપ ઉપરથી ખશી જઈ એ ઉપસામગ્રી ઉપર જાયછે અને વ્યગ્રતા ઉત્પન્ન થાયછે; અને હેની સાથે અને હેને પરિણામે નટવર્ગનું લક્ષ પણ પોતાની કલાના ઉત્તમ તત્ત્વ ઉપરથી કાંઇક ' ખમવાનો ભય રહેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની મનોવ્યગ્રતા અને નટવર્ગની અભિનયકલામાં હીનતા એ દોષ અતિવાસ્તવિક દશ્યસામગ્રીથી ઉત્પન્ન થાયછે.

આ દૂષણમય પરિણામનું-વ્યગ્રતાનું-એક સબળ ઉદાહરણ અહિ નોંધાવા લાયક છે. કેટલાંક વર્ષ ઉપર પારિસમાં મોંશ્યર સારડોં (M. Sardon) નું 'ક્લિઓપેટ્રા' નાટક ભજવવાનું હતું. ત્હેમાં ક્લિયોપેટ્રાનો વેશ મદામ સેરા બર્નહાર્ટ (Madame Sarah Bernhardt) ભજવવાની હતી. આખા પારિસમાં એ થવાના નાટકની વાત ચાલી રહી હતી ત્હેમાં ખાસ ચર્ચા એક વાતની થતી હતી તે એ કે સેરા બર્નહાર્ટ એક સાપને તૈયાર કરતી હતી, એક કોથળીમાં હેને પૂરી રાખી પોતાનાં વસ્ત્રમાં કોથળી સંતાડવાની હતી અને હેમાંથી પેશનીકળ કરતાં સાપને શીખવી રાખવાની હતી. પરિણામ એ થયું કે નાટક ભજવાયું તે વખત ક્લિયોપેટ્રાના કરુણરસપૂર્ણ મરણના પ્રસંગ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન એ નટી દોરી ના સકી; કોથળીમાંથી નીકળતા સાપના ગૂંછળા અને પૂંછડીના ચલનવલન તરફ જ જોઈ રહેવાને બધા અત્યન્ત ઉત્સુક થયા હતા.'*

એ વ્યગ્રતાનું એક સબળ દૃષ્ટાન્ત.

દૃશ્યસામગ્રીને અયોગ્ય પ્રાધાન્ય આપતા અભિનયના જીવનતત્ત્વનો અનાદર આમ થાયછે. આ અનાદર ટાળવાનો એક વિપર્યગામી ઉપાય એક ગુજરાતી નાટકના પુસ્તકમાં મ્હેં જોયેલો યાદ છે. હેમાં એક પ્રવેશમાં કશો પણ અભિનેય વૃત્તાન્ત જ નથી મૂક્યો-એટલે કે કાંઇ ભાવપ્રદર્શન, કાંઇ વચન, કશું પણ નથી; અને માત્ર એક યુદ્ધનો બનાવ જ stage-directions-રંગસૂચનારૂપે બતાવીને પ્રવેશ પૂરો કર્યોછે; નીચે પ્રમાણેઃ—

કેવળ દૃશ્યસામગ્રીનો બનેલો નાટકનો પ્રવેશ.

---

* મુંબાઈના એક અંગ્રેજી દૈનિક પત્રમાં એક લખાણમાં મદામ રિસ્ટોરી (Madame Restori) ના-આ વિષય ઉપર-વિચારો વિશે ઉલ્લેખ હતો ત્હેમાંથી આ દૃષ્ટાન્ત લીધુંછે.

"અંક ૨ જો.

પ્રવેશ ૫ મો

(બંને પક્ષ સ્હામસ્હામાં યુદ્ધ કરવા મળ્યાંછે. સ્હામસ્હામી તોપો છૂટેછે. તરવારો ઊડેછે. ધુમાડો તથા લાહ્ય લાગ્યા જેવો દેખાવ થઈ રહેછે, અને ત્હેમાં તરલાનો બાપ અમીર મરાઈ જાયછે, અને ઉમરાવ તરલાને પકડીને ઘેર લઈ જાયછે.)

(પ્રવેશ ૫ મો સમાપ્ત)."

બસ આમ કર્યું પછી અભિનયના જીવનતત્ત્વને ચૂંથવાનો પ્રસંગ ક્યાંઇ રહ્યો ! એ તત્ત્વને પેસવાનું જ સ્થળ ના રહ્યું ! હાની ધામધૂમથી સામાન્ય વર્ગને આકર્ષવાના હેતુથી જ નાટક રચવાનો આ ઉત્તમ નમૂનો છે !

પરંતુ—કહેવાની જરૂર નથી કે–આ પ્રશ્નનો ખરો ફડચો આ રીતે નથી કરવાનો. દશ્યસામગ્રીને અભિનયકલાના ખરા તત્ત્વના દબાણમાં રાખવાથી જ ખરો નિવેડો આવેછે. ઉપર કહેલો બનાવ નાટક નહિં, પણ કોઇ 'મેજિક લૅંટર્ન' અથવા સિનેમૅટોગ્રાફના દેખાવ જેવા ખેલનો જ પ્રકાર ગણાય.

દશ્યસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી થયેલા ઉલ્લાસનું વિલોપન.

દશ્યસામગ્રીને આગળ પડતું પ્રાધાન્ય આપવાનાં બીજાં બે સૂક્ષ્મ પણ મહત્ત્વવાળાં અનિષ્ટ પરિણામ Fortnightly Review ના ઈ. સ. ૧૯૦૭ ના જૂનના અંકમાં Elizabethan Stage Scenery વિશેના લેખમાં સૂચવ્યાંછે. પ્રથમ પરિણામ એ કે ખાસ કરીને શેક્સપીઅર જેવા સમર્થ નાટકકારનાં નાટકોમાં દશ્યાદિકને સંબન્ધે કેટલીક યુક્તિ વાળી સૂચનાઓ (વૃત્તાન્ત, વચન, વગેરેમાં) અપાયલી હોયછે ત્હેની મદદથી પ્રેક્ષકની કલ્પનાશક્તિ ઘટતું દશ્યાદિક

પોતાની મેળે મન સમક્ષ ઊભું કરી સકે; તે સૂચનાઓ બાહ્ય દશ્યસામગ્રીના આડમ્બરને લીધે કાંતો સમઝાતી નથી અથવા તો હેની અસર થતી નથી.

બીજું પરિણામ એ થાયછે કે દશ્યસામગ્રીના અટપટા પ્રકાર દાખલ થવાથી એક પ્રવેશ અથવા અંક અને બીજા અંક અથવા પ્રવેશ વચ્ચે પડદા, દશ્યરચના વગેરે ફેરવવા માટે વખત ગાળવો પડેછે, તે વચલા વખતમાં નાટકવૃત્તાન્તનો પ્રવાહ અસ્ખલિત જોવાનું જતું રહેછે અને પૂર્વવૃત્તાન્તની કેટલીક હકીકતો પ્રેક્ષક મંડળ ભૂલી જાયછે, એટલું જ નહિં પણ પૂર્વવૃત્તાન્તના અભિનય વખત ઉન્નત વિચારો અને ચમત્કૃતિજનક અભિનયકલાથી હૃદયને જે ભાવોલ્લાસ પ્રાપ્ત થયો હોયછે તે નરમ પડી જાયછે; આ રીતે રસપ્રવાહમાં ભંગ થાયછે.

આ શિવાય અનેક અનિષ્ટ પરિણામો દશ્યરચનાને પ્રાધાન્ય આપવાનાં થાયછે. તે બધાને ચર્ચવાને સ્થળ નથી. આ કારણોથી દશ્યને સંબન્ધે ઘટતી મર્યાદા રાખી બાકીનુ પ્રેક્ષકની કલ્પનાને જ સોંપવું એ ઇષ્ટ ગણવુ જોઇયે. શેક્સ્પીઅરે પાચમા હેનરીના નાટકમાં Prologue મા પ્રેક્ષકને કલ્પના વડે પૂર્તિ કરવાની વિનંતિ કરીછે તે પાછળ પ્રતિહાસદર્શનમા આપણે જોઈ ગયા છિયે. એ ઉપરથી જણાશે જ કે શેક્સ્પીઅર ખરું કલાતત્ત્વ સમઝતો હતો અને રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ઘોડા આણવા વગેરે અરસિક યોજનાની વિરુદ્ધ જ હતો.

પરંતુ કલ્પનાને આમ બધું કામ સોંપી દશ્યસામગ્રી અતિશય કૃશ રાખવાથી કેટલીકવાર બીજા દશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ છેડાની અનિષ્ટતા આવેછે,–બધા દેખાવમાં રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું હસનીયતા આવેછે; રંગભૂમિની દરિદ્રતા કામ સોંપવાથી ક્વચિત્ પ્રગટ થાયછે. એ બીજા દૃષ્ટિબિન્દુને પણ થતી હસનીય સ્થિતિ. શેક્સ્પીઅર ભૂલી ગયો નથી અને એ જ

Prologue માં એજિનકોર્ટના મહાન્ યુદ્ધના પ્રદર્શન માટે કેવી અનુચિત સામગ્રી છે તે વિશે પોતે જ ઉપહાસ કરેછે. હાવા ઉપહાસજનક વાસ્તવિકતા અને કલ્પનાવ્યાપારના મિશ્રણનું એક ઉદાહરણ મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર એકવાર પ્રગટ થતું હતું. અલીબાબા અને ૪૦ ચોર—એ નાટક ભજવાતાં રંગભૂમિ ઉપર બધા ૪૦ નટ ચોર તરીકે લાવવા મુશ્કેલ પડવાથી ફક્ત ચાર જ ચોર રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, અને પ્હેલા ચોરના ગળામાં પાટિયું પ્હેરાવી, ઉપર મ્હોટા અક્ષરે ૧ થી ૧૦, બીજાના ગળામાં ૧૧ થી ૨૦, ત્રીજાનામાં ૨૨ થી ૩૦, અને ચોથાના ગળામાં ૩૧ થી ૪૦ નું પાટિયું—એમ સંજ્ઞાઓ લટકાવી હતી; એટલે ચાર જણ તે ૪૦ ચોરને ઠેકાણે આ રીતે માની લેવડાવ્યા !

આ પ્રકારની મુશ્કેલી, યુદ્ધ, લશ્કર, વગેરે વૃત્તાન્તો અને વસ્તુઓને સંબન્ધે વિશેષ રૂપે નડેછે.

ભરતખંડના નાટ્યશાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળવા માટે ઠરાવેલા ઉપાય. આપણા પ્રાચીન ભરતખંડમાં એ મુશ્કેલીનો ફડચો નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલાક દૃઢ નિયમો—તે નિષેધક નિયમો—વડે આણ્યામેલોછે. આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે યુદ્ધ વગેરે પ્રસંગો નાટકમાં પ્રત્યક્ષ આણવા નહિં, માત્ર પરંપરાથી સૂચવવા, એમ શાસન છે. આ શાસનનો હેતુ યુદ્ધ જેવા પ્રસંગ માટે ક્રૂરતાનું દર્શન અરુચિકર હોય તે કદાચ હશે. પરંતુ વધારે ખરું કારણ તો હેવા પ્રકાર પૂર્ણ રૂપે અભિનેય ના હોઈ હાસ્યજનક અતિવાસ્તવિકતા આણે એ જ જણાયછે. આ પ્રકારના નિષેધનો મુખ્ય હેતુ તો અતિવાસ્તવિક વૃત્તાન્તથી થતી અરસિકતા જ જણાયછે. એ કારણથી રંગભૂમિ ઉપર ભોજન, લગ્નવિધિ, નિદ્રા કરવી, સ્નાન કરવું, વગેરે વૃત્તાન્તો નિષિદ્ધ ઠરાવ્યાછે.* એટલું તો ખરું કે હાવા પ્રયોગો

* હાના અપવાદ સંસ્કૃત નાટકોમાં જ મળેછે ખરા. જેમકે 'વેણીસંહાર' માં તથા 'પ્રચંડ પાંડવ' માં નાયિકાને કેશ પકડીને રંગભૂમિ

થતા હશે તેથી હેને માટે નિષેધ આણવો પડશે, અસ્તિત્વમાં ના હોય ત્હેનો નિષેધ સંભવતો નથી.

આ પ્રકારના નિષેધનો શેક્સપીઅરનાં નાટકોમાં તો અનાદર સ્થળે સ્થળે જોવામાં આવેછે. પરંતુ જ્યહાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળી સકાયછે ત્યહાં ટાળવાનો પ્રયત્ન પણ ક્વચિત્ કરેલોછે. હૅમલેટ-માં એક અંકમાં લશ્કર રંગભૂમિ ઉપર આણવાની જરૂર નથી ત્યહાં

ઉપર ધસડી આણીછે. અને વૃત્તાન્તનું બીજ જ એ છે. તેથી ત્યહાં રસ-પોષક ઔચિત્ય આવેછે.

'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં સુવાનું કાર્ય તથા લગ્નવિધિ રંગભૂમિ ઉપર થાય-છે. ' કર્પૂરમંજરી ' (પ્રાકૃત નાટિકા)માં સ્નાન કરતે અદ્ભુત શક્તિથી ઉપાડી આણેલી નાયિકા રંગભૂમિ ઉપર ભીનું લુગડું અંગેઅંગ ચ્હોંટેલા સહિત હાજર થાયછે.

'નાગાનન્દ' નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં વિદૂષક ભોજન તો નથી કરતો પણ ત્હેવા ચાળા કરેછે.

પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ ઉપર અને આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ નિષેધનાં શાસનોનો આદર નથી થયો, એ સુપ્રસિદ્ધ અને પરિચિત વાત છે.

જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીમાં તો રાક્ષસોનાં બરાડા સાથે યુદ્ધ, તલવારોની પટાબાજ કસરત, અને મરણ, રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં હતાં.

ચીનમાં રંગભૂમિ ઉપર મરણ–ભૂખમરાથી, ડૂબવાથી, વિષથી, ફાંશીએ ચઢીને,–થાયછે. તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર ફટકા મારવા, ક્રૂર રીબી રીબીને યાતના,–હેવા બનાવ પણ ભજવાયછે.

'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં રંગભૂમિ ઉપર મરણનો નિષેધ પણ છે. તે તે કાળની સામાજિક લાગણીને ના દૂખવવી એ કારણથી હેવા અમંગલ બનાવ નિષિદ્ધ ગણ્યા લાગેછે, પણ તે સાથે અતિવાસ્તવિકતાની અનિષ્ટતા તે પણ હેતુ સંભવેછે.

દંશ, નખક્ષત, અને ચુમ્બન–એ પણ નિષિદ્ધ છે. 'શાકુન્તલ' નાટકમાં દુષ્યન્ત અને શકુન્તલા વચ્ચે જે ચુમ્બનોપચારનો પ્રયાસ થાયછે તે સફળ ચુમ્બન નહિં, પણ ' ચુમ્બનો અણચુમ્બિયાં 'ની દશામાં જ અટકેછે. અહિં' કાંઇ વિલક્ષણ સૂક્ષ્મ રસિકતાનું તત્ત્વ સૂચવાયુંછે.

માત્ર દૂરથી જતું હેમલેટ જુવેછે એમ જ વૃત્તાન્ત આપ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લશ્કરને સ્થળે આવનારું નટનું ટોળું રંગભુમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને જાય એમ હેને ઇષ્ટ નથી.

હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્યરચના.

હાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગભુમિ ઉપર દશ્યરચનાની ધામધૂમ વધી જવા માંડીછે અને તે ખરા રસિક વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુજ્ઞ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દશ્યસામગ્રી, ઉત્તમ છતાં, ખરા અભિનયને પોષક અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાબી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપપન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. 'મર્ચંટ ઑફ વેનિસ'ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શેક્સપીઅરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાયલો જાણ્યામાં આવ્યોછે. તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય થતો જોવા આવેલા નગરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ કલાનું તત્ત્વ સચવાયછે. શૂન્ય મ્હોએ જોઈ બેશી રહેનારાનું એ ટોળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખચર્યા ઉપર થતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે—તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. 'અશ્રુમતી'—મૂળ અશ્રુમતી નાટકને મારી મચડી નાખેલા 'અશ્રુમતી'—નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાનું મરણ—મરણપથારીમાં—થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હેં જે હાસ્યજનક વિડમ્બન આસપાસના હજૂરિયાઓની કૃત્રિમ મુખચર્યા—મુખચર્યાના વૃથા પ્રયાસ—અને વ્યર્થચાળામાં જોયુંછે ત્હેવું આ નથી થતું.

દૃશ્યરચનાની મર્યાદા-ઓનું તત્ત્વ.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દશ્યસામગ્રી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ એ છે કે અનુકરણ છે એમ ભાસ યોગ્ય પ્રમાણમાં ટકી રહી બાકીના અંશ આનન્દ-

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાયછે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ—ભાવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્યા—સર્વની પેઠે આ દશ્યરચનાને વિશે પણ ભાવનામય અંશને પ્રવેશ મળે ત્હારે કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાયછે. ઉપર સૂચવેલાં ધેારણેાને ઉપસંહાર કરીને કહીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાબત નીચેની મર્યાદાએ સચવાયાથી રસપેાષણ થાયછે:—

(૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;

(૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ ભાસે,—એ ભાવનાની છાયા પડે;

(૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાબી ના દે;

(૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ દઈ અભિનય કરવાને વિકાસ મળે;

(૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યગ્રતા ના થતાં નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના બુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે,

(૬) વૃત્તાન્તમાંથી મળતી સૂચનાએ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાએાનું સાફલ્ય ટકે;

(૭) દશ્યરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમાં ઊંચા વિચારે અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલે ભાવેાલ્લાસ ભૂંસાઈ ના જાય.

આ મર્યાદાએ સચવાય તે અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરભંગ ના થઈ સંવાદી યેાજના નિષ્પન્ન થાય.

વેશ—પેાશાક.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયલેા વિષય વેશરચના—પેાશાક—નેા છે. દશ્યસામગ્રીનેા હેતુ તદ્રૂપતા સાધવાનેા છે, તે જ હેતુ વેશરચનાનેા છે. અભિનયકલાનેા પાયેા જ અનુકરણ અને તદ્રૂપતાનેા છે. તે

માત્ર દૂરથી જતું હેમલેટ જુવેછે એમ જ વૃત્તાન્ત આપ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લસ્કરને સ્થળે આવનારું નટનું ટેાળું રંગભૂમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને જાય એમ હેને ઇષ્ટ નથી.

હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્યરચના.

હાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્યરચનાની ધામધૂમ વધી જવા માંડીછે અને તે ખરા રસિક વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુજ્ઞ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દશ્યસામગ્રી, ઉત્તમ છતાં, ખરા અભિનયને પોષક અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાબી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપપન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. 'મર્ચંટ ઓફ વેનિસ'ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શેક્સ્પીઅરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાયલો જાણ્યામાં આવ્યોછે, તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય થતો જોવા આવેલા નગરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ કલાનું તત્ત્વ સચવાયછે. શૂન્ય મ્હોએ જોઈ બેશી રહેનારાનું એ ટેાળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખચર્યા ઉપર થતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે—તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. 'અશ્રુમતી'—મૂળ અશ્રુમતી નાટકને મારી મચડી નાંખેલા 'અશ્રુમતી'—નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાનું મરણ—મરણપથારીમાં—થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હેં જે હાસ્યજનક વિડમ્બન આસપાસના હજૂરિયાઓની કૃત્રિમ મુખચર્યા—મુખચર્યાના વૃથા પ્રયાસ—અને વ્યર્થ ચાળામાં જોયુંછે ત્હેવું આ નથી થતું.

દૃશ્યરચનાની મર્યાદાનું તત્ત્વ.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દશ્યસામગ્રી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ એ છે કે અનુકરણ છે એમ ભાસ યેાગ્ય પ્રમાણમાં ટકી રહી બાકીના અંશ આનન્દ-

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાયછે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ—ભાવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્યા—સર્વની પેઠે આ દશ્યરચનાને વિશે પણ ભાવનામય અંશને પ્રવેશ મળે ત્હારે કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાયછે. ઉપર સૂચવેલાં ધોરણોનો ઉપસંહાર કરીને કહીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાબત નીચેની મર્યાદાઓ સચવાયાથી રસપોષણ થાયછેઃ—

(૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;

(૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ ભાસે,—એ ભાવનાની છાયા પડે;

(૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાબી ના દે;

(૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ દઈ અભિનય કરવાનો વિકાસ મળે;

(૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યગ્રતા ના થતાં નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના બુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે;

(૬) વૃત્તાન્તમાંથી મળતી સૂચનાઓ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાઓનું સાફલ્ય ટકે;

(૭) દશ્યરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમા ઊંચા વિચારો અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલો ભાવોલ્લાસ ભૂંસાઈ ના જાય.

આ મર્યાદાઓ સચવાય તો અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરભંગ ના થઈ સંવાદી યોજના નિષ્પન્ન થાય.

વેશ—પોશાક.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયલો વિષય વેશરચના—પોશાક—નો છે. દશ્યસામગ્રીનો હેતુ તદ્રૂપતા સાધવાનો છે, તે જ હેતુ વેશરચનાનો છે. અભિનયકલાનો પાયો જ અનુકરણ અને તદ્રૂપતાનો છે. તે

ઔચિત્ય. હેનાં સર્વ અંગમાં પ્રવર્તેજ. આ ઉપરથી ફલિત થાયછે કે વેશરચનામાં ઔચિત્ય—ઇતિહાસનું, પ્રસંગનું, પાત્રસ્વભાવનું, સર્વપ્રકારનું, ઔચિત્ય-સંભાળાય તો જ તદ્રૂપતાજનિત માયારચના નીપજે. છતાં આશ્ચર્યની વાત છે કે ઇંગ્લાંડમાં છેક ૧૮મા સૈકા સુધી પણ આ ઔચિત્યનો આદર વેશરચનાને વિશે થયો જણાતો નથી. અભિનયકલાનો મ્હોટો સુધારક નટ ગૅરિક હતો, તે પણ વેશરચનામાં ઔચિત્યભંગ જ આણતો હતો. નટ નટીઓ પોતાના ગજા પ્રમાણે જે વધારેમાં વધારે ભભકાબંધ વસ્ત્રાલંકાર ખરીદાય તે લઈને ધારણ કરતાં હતાં,—પોતાના પાત્રસ્વરૂપને અનુરૂપતા આવે કે ના આવે ત્હેની દરકાર રાખતાં નહિં. છેક ૧૯મા સૈકાના પ્રથમાર્ધના અન્ત્યભાગથી આ બાબતમાં સુધારો શરૂ થયો, અને હવે તો

ઐતિહાસિક ઔચિત્ય. ઔચિત્ય પૂર્ણરૂપે સચવાયછે. ચાર્લ્સ કીન અને કૅમ્બે એ સુરુચિનો આરમ્ભ કર્યો અને બધે પ્રચાર કરાવ્યો; અને ખરેખરું ઐતિહાસિક ઔચિત્ય હાલનાં ત્રીશેક વર્ષમાં જ આચારમાં સ્વીકારાયુંછે. પરંતુ પૂર્વના અનૌચિત્યના કાળમાં પણ કવચિત્ ઔચિત્યના પ્રયાસ થતા,—જેવા કે મૅકલિન (Macklin)નો શાયલોકનો વેશ,—ત્હારે પ્રેક્ષક વર્ગ સંતુષ્ટ થતો,—તે ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગે દરકાર રાખી હોત તો આ વિષયમાં સુધારો જનસમાજને અભિમત જ થાત.

પરંતુ હાલના સમયમાં પણ પ્રસંગના ઔચિત્યનો ભંગ ક્વચિત્ થાયછે. બે ત્રણ પ્રવેશોમાં એકનું એક

પ્રસંગનું ઔચિત્ય. પાત્ર એનો એ જ વેશ પ્હેરીને આવેછે,—વેશ બદલવાનો પ્રસંગ છતાં, અને વચમાં વર્ષો વીત્યાં એમ વૃત્તાન્ત છતાં—આમ ફરિયાદ આજથી દસ વર્ષ ઉપર રચાયલા Actor's Art નામના ગ્રન્થમાં છે. પરંતુ એ લખનાર ઉમેરેછે કે સર હેનરી અર્વિંગ અને બીજા પ્રખ્યાત

નટોએ શરૂ કરેલા રિવાજને પરિણામે ઔચિત્ય ઉપર ધ્યાન વધારે અપાતું જાયછે.

ઐતિહાસિક પાત્ર ના હોય અને માત્ર માનવસ્વભાવના પ્રતિનિધિરૂપ પાત્ર હોય તે વખત સ્વભાવને પાત્રસ્વભાવનું ઔચિત્ય. ઉચિત વેશરચના માટે તો નટે માનવસમાજમાં અવલોકનથી તપાસ કરી પછી યોગ્ય વેશસામગ્રીનું ગ્રહણ કરવાનુંછે. પરંતુ ત્હેમાં પણ કેવળ અનુકરણ નહિં; પણ સૂક્ષ્મ ભાવનાની છાયાથી આધિક્ય આણવું જોઇયે. તેમ જ લાલિત્ય અને ગૌરવ એ ગુણોને પણ વેશરચનામાં સ્થાન મળવું જોઇયે.

યૂરોપમાં નટ નટીઓ એટલાં ધનસંપત્તિવાળાં થઈ ગયાંછે કે પોતાના વસ્ત્રાલંકાર (ત્હાં નટવર્ગ પોતાને જ ખરચે વેશસામગ્રી આણેછે તે પ્રમાણે) મહા મૂલ્યના હોયછે, એટલું જ નહિં પણ હેની રસિકતાની છાપ બાહ્ય સમાજમાં અનુકરણરૂપે પડેછે. આપણી હાલની અત્રત્ય નાટકમંડળીઓ તો પોતે નટવર્ગને વેશસામગ્રી પૂરી પાડેછે. અને ધનસંપત્તિનું નામ નહિં ત્હાં હેની મહામૂલ્યતાનો પ્રસંગ જ ક્યહાંથી ? તોપણ ૩૦-૪૦ વર્ષ ઉપર જે કૃત્રિમ પોશાક જણાતા હતા ત્હેને સ્થાને ક્વચિત્ સાધારણ રીતે કીમતી વસ્ત્રો હવે જોવામાં આવેછે. પરંતુ દાગીના તો ખરા વાપરવા જેટલી હજી સંપત્તિ આવી નથી. એ કાળ તો કલાની પૂર્ણતાની સાથે આવે તો.



પ્રકરણ ૭ મું.

અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગો.

ગૌણપાત્રનો અભિનય. અભિનયકલાનાં મુખ્ય રસતત્ત્વો પાછળની ચર્ચામાં બતાવ્યાં તે ઉપરથી કોઇને એમ લાગશે કે નાયક નાયિકા અને બીજાં પ્રધાન પાત્રોના અભિનયમાં જ એ કલાવિધાનને પ્રસંગ આવી સકે. ગૌણ પાત્રોમાં હેને પ્રસંગ પણ નથી અને આવશ્યકતા પણ નથી. આમ વિચાર ઉત્પન્ન થાય તો તે ભૂલભરેલો છે. ગૌણપાત્રો માટે પણ કલાવિધાનને અવકાશ છે, અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. નહિં તો એ પાત્રસ્વરૂપના અભિનયમાં–ઘણી વાર આપણી રંગભૂમિમાં–ન્યૂનતા આવેછે એટલું જ નહિં, પણ અસ્વાભાવિક આધિક્ય આવેછે. બેલાર્સ કહેછેઃ—

"It is commonly held that any one can play a small part, since it involves but little exhibition of feeling. And for the same reason the average actor disdains to take any trouble about it, in proof of which it is only necessary to point to the shambling, unintelligent way in which the subordinate characters are usually represented at our theatres, and to the unutterably foolish manner in which our actors generally comport themselves in the parts of servants, and the like."

"સાધારણ રીતે એમ મનાયછે કે ગૌણ પાત્રનો વેશ તો કોઇ પણ ભજવી સકે, કેમકે હેમાં ભાવદર્શન બહુ જ થોડું આવેછે. અને એ જ કારણથી સાધારણ વર્ગના નટ એ વેશ ભજવવા માટે કાંઇ પણ શ્રમ લેવામાં ન્હાનમ માનેછે; હેની સાબીતી જોઇતી

હોય તો આપણાં ઇંગ્લાંડનાં નાટકગૃહોમાં ગૌણ પાત્રોના વેશ ઘણે ભાગે સખળડખળ અને બુદ્ધિહીન રીતે ભજવાયછે, અને આપણા નટો નોકરો વગેરેના વેશમા ઘણું કરીને મૂર્ખ જણાય હેવી રીતે વર્તેછે,–તે વાત તરફ ધ્યાન ખેંચવાની માત્ર જરૂર છે."

ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર આમ નથી. એક રાત્રિયે જે નટ નાયકનો વેશ ભજવેછે તે બીજી કોઇ રાત્રિયે માત્ર ચિઠ્ઠી લાવનાર અથવા મુલાકાતે આવનાર ગૃહસ્થની વરદી આપનાર સેવકનો વેશ ભજવવામાં અસંતુષ્ટ થતો નથી. આથી કરીને ગૌણ પાત્રના વેશમાં પણ કલાનું તત્ત્વ પ્રવેશ પામી સકેછે. કેમકે હેવો નટ સેવક જેવો દેખાવા માટે શ્રમ લેછે. અંગ્રેજ નટ ગૌણ પાત્ર માટે અભ્યાસનો શ્રમ લેતો નથી તેથી રંગભૂમિ ઉપર સ્વાભાવિક રૂપમા એ પ્રગટ થતો નથી. આમ બેલાસનું કહેવું છે.

બીજો એક ગૌણ પાત્રને અંગે દોષ કોઇક સ્થળે જણાયછે.
અંગ્રેજ રંગભૂમિ ઉપર Art of Acting-
ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ના લખનારે એ દોષ પ્રવર્તતો બતાવ્યોછે.
ઉપજાવવાનો અયોગ્ય લોભ ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર તેમ નથી. આપણી અહિંની
રંગભૂમિ ઉપર પણ એ દોષ અતિશય વ્યાપેલો
છે. તે એ કે ગૌણ પાત્ર સ્હેજ પ્રસંગે આવે તો હેણે વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યા વિના આવવું જવું જોઇયે. ચિઠ્ઠી લાવીને આપીને પાછા છાનામાના રીતસર ચાલ્યા જવુ જોઇયે. પણ નહિં, હેમના આવવાથી પ્રેક્ષક મંડળમાં હસાહસ ઉત્પન્ન થાય એમ લક્ષ્ય રાખીને એ પાત્રો અનુચિત દેખાવ, ચેષ્ટા, વગેરેથી પોતાની તરફ ધ્યાન ખેંચેછે. હેમનો હેતુ સિદ્ધ થાયછે; અને રસિકતાનો લોપ થાયછે.

ગૌણ પાત્રનું આ કામ નથી. હેમનું કામ પોતાની મર્યાદામાં રહીને પણ કલાયુક્ત અભિનય કરવાનું છે–તે થઈ સકે એમ છે. સેવકાદિ અતિ ગૌણ પાત્ર બાજુ ઉપર મૂકીને, બીજા જરાક વધારે ઉંચા ક્રમનો, તથાપિ ગૌણ પાત્રોને વિશે પણ અભ્યાસહીન, ભાવનાચિહ્ન વિનાનો, અભિનય બહુ સ્થળે જોવામા આવેછે. તે અનિષ્ટ

છે. પરંતુ એ જો બરોબર કરીને ભજવાય તો રસનિષ્પત્તિ પૂર્ણ થાયછે અને એ નટના શ્રમનો બદલો છે. જોર્જ એલેક્ઝાંડરે (પાછળ કહેલા The Stage as a Profession× ના નિબન્ધમાં) કહ્યુંછે કેઃ—

"The player of small parts is not without his reward. * * * * * * Let him love his art and all is well. * * * * * * * Be natural in interpretation.".

"ગૌણ વેશ ભજવનારને પોતાના શ્રમનો બદલો નથી મળતો એમ નથી. પોતાની કલા ઉપર હેણે પ્રેમ રાખવો. એટલે પરિણામ સારું જ આવવાનું. પાત્રસ્વરૂપને પ્રગટ કરવામા સ્વાભાવિકતા રાખે એટલે બસ."

કલા ઉપર પ્રેમની વાત આવ્યાથી બેલાસનું બીજું વચન યાદ આવેછેઃ—

"The method of Studied Acting must tend to produce in the actor a much higher estimate ef the value and importance of his art; and its effect in the case of the minor performers is very conspicuous." •

"અભ્યાસસાધ્ય અભિનયની પદ્ધતિને લીધે પોતાની કલાનું મહત્ત્વ તથા મૂલ્યની વધારે ઊચી ગણના કરવાનું વલણ નટને થવાનું; અને હેની અસર ગૌણ વેશ ભજવનારાઓને વિશે બહુ પ્રગટ રૂપે જણાઈ આવેછે."

અભિનયને પૂર્ણતા આપવા માટે એક અન્ય કલાનો ઘટિત રીતે એ કલાએ સ્વીકાર કરવાની જરૂર છે; તે

× Bombay Gazette 9th Nov 1898.

• Fine Arts P. 137.

ભાષણકલા. ભાષણકલા. આ નિબન્ધનો વિષય અભિનયકલા છે ત્હેમાં મૂક નાટયનો સંગ્રહ કર્યો નથી. અર્થાત્ નાટયવિધિમાં નટવર્ગને ભાષણનો પ્રસંગ આવશ્યક જ છે, ભાવાદિકનું પ્રદર્શન અન્ય સાધનોથી તો કરવાનું જ છે, પરંતુ વાણી એ સાધન પણ હેમાં મ્હોટો ભાગ લેછે. અને વાણીમાં જો અર્થ, ભાવોદ્વેગ, ઇત્યાદિને અનુકૂલ શૈલી પ્રવિષ્ટ ના થાય, તો પ્રેક્ષક વર્ગ ઉપર અસર પૂર્ણરૂપે ના જ થવાની. શબ્દો

ભાષણકલાના અપૂર્ણ સેવનથી થતા દોષ. ઉતાવળમાં એક બીજાને ધકેલી કાઢતા હોય તેમ ગગડાવ્યે જવા, અથવા એકધારા ગાયા જેવા બોલ્યે જવા, અથવા અસ્પષ્ટ કે અશ્રાવ્ય ઉચ્ચારવા, વગેરે દોષોવાળું ભાષણ નિષ્ફળ થાયછે. માટે ભાષણકલા એ નટવર્ગને માટે તો અવશ્ય કેળવવાની કલા છે. એ ખરું કે ભાષણકલાનું અયોગ્ય અને અધૂરું સેવન કર્યાથી અસ્વાભાવિક ઘોષણા અને કૃત્રિમ ચેષ્ટાસહિત ભાષણ કરવાની ટેવ પડેછે. ઇંગ્લાંડમા એક વખત આ અનિષ્ટ પરિણામ ભાષણકલાની શાળાને લીધે થયું હતું.

બેલાર્સ કહેછેઃ—

" It (the Elocutionary School) is principally distinguished by pomposity of utterance, elaboration of emphasis, and pump-handle gesture."*

" ભાષણકલાની શાળાના મુખ્ય લક્ષણ બોલવામાં દમ્ભમય આડમ્બર, શબ્દો ઉપર ભાર અયોગ્ય કૃત્રિમતાથી મૂકવાની ચાપચીપ, અને પંપનો હાથો સતત એક સરખો હલાવવાના જેવા હાથના ચાળા, એ છે. "

Actor's Art ના પુસ્તક ઉપરથી જણાયછે કે ઇંગ્લાંડમાં ૧૯મા સૈકાના આરમ્ભમાં વર્ષો સુધી ત્હાંની રંગભુમિ ઉપર ઘોષણ.

* Fine Arts P. 138.

યુક્ત ભાષણના એકધારા પ્રવાહનો જ રિવાજ હતો. કવિના શબ્દો અર્થ અથવા ભાવની તરફ લક્ષ આપ્યા વિના ગાનમય ધૂનમાં ખોદયે જ જવાતા. એ કાળ ગયોછે અને ૧૯મા સૈકાના અન્ત્ય ભાગમાંથી ભાષણકલા બહુધા પૂર્ણ ગુણોમાં રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રવર્તેછે.

આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર ભાષણકલાની કલ્પના પણ હોય એમ હજી સુધી જણાતું નથી. કાંતો કૃત્રિમતા આવેછે કે કાંતો નિર્જીવતા આવેછે. અને જ્હાં એ દોષ નથી આવતા ત્હાં નિત્ય જીવનની અતિવાસ્તવિક અને ભાવનાનો રંગ લાગ્યા વિનાની બોલવાની રીતિ નજરે પડેછે. ઈ. સ. ૧૮૮૦ ના શુમારમાં મુંબાઈમાં એક નાટકમંડળી ઊભી થઈ હતી ત્હેમાં ઘણે ભાગે શાળાખાતાના શિક્ષકો–મહેતાજીઓ–હતા. એ લોકોની રંગભૂમિ ઉપર ભાષણપદ્ધતિ શાળાનાં છોકરાંને શીખવતા હોય હેવી ચીપાતી, કૃત્રિમ, અને આડમ્બરયુક્ત હતી. તે જોઈને મ્હારા એક મિત્રે હેવી રીતના સર્વ નટને 'મ્હેતાજી'નું જ ઉપહાસનામ બનાવીને આપ્યું હતું.

ભાષણકલાના ખરા સેવન-અભ્યાસની આવશ્યકતા. ઇંગ્લાંડમાં નટવર્ગથી દોષ ટળેછે.

માટે નટવર્ગને ભાષણકલાનાં ખરાં તત્ત્વો જાણવા તથા એ કલા આચારમાં મૂકવા માટે એ કલાના અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. ઇંગ્લાંડમાં નટવર્ગ પ્રથમ ભાષણકલાનું શિક્ષણ નિયમસર લેછે. એ શિક્ષણનું અનિષ્ટ પરિણામ અસ્વાભાવિક ઘોષણાદિકમાં આવેછે એમ ઉપર કહ્યુંછે તે માત્ર અયોગ્ય અને અધૂરા અભ્યાસ માટે જ છે. બરોબર અને સર્વાંશે એ કલાનો અભ્યાસ કર્યાથી એ જ દોષો ટળેછે અને નવા ગુણ મળેછે.

ત્હારે ભાષણકલામાં મુખ્ય અંગ શાં છે તે ટૂંકામાં જોઈ જઈશું. આ કલા માટે અભ્યાસની જરૂર છે.

અભ્યાસની આવશ્યકતા.

ભાષણની કલા તો સ્વાભાવિક જ છે એમ માનવું એ દોષ છે. અભ્યાસને બળે માણસ પોતાની વાણી ઉપર હેવું તો પ્રભુત્વ મેળવી શકેછે કે પ્રથમ ન્હાના

મંડળનું પણ લક્ષપૂર્વક શ્રવણ મેળવી ના સકનાર પુરુષ, અભ્યાસબળે, હજારો માણસના શ્રોતામંડળને પોતાની છટાથી મોહપાશમાં બાંધી દે. ડિમોસ્થિનીસનો દાખલો સુપ્રસિદ્ધ જ છે. હેણે પોતાની સ્વાભાવિક વાણીની ખોડય અભ્યાસબળે સુધારી અને અન્તે દૃઢ ઇચ્છાબળ અને સતત અને અશ્રાન્ત અભ્યાસ વડે વક્તાઓમાં શ્રેષ્ઠ બન્યો. આ રીતે ઘણા પ્રખ્યાત વક્તાઓ આરમ્ભકાળમાં ખામીવાળા હતા અને પછી શ્રેષ્ઠતા પામ્યાછે. કારણ એ છે કે વાણીની ઉત્પત્તિ કંઠરવના યન્ત્રની રીત્યના વ્યાપારમાંથી છે, આ કંઠરૂપી યન્ત્ર તે એક અતિ સૂક્ષ્મ અને સુન્દર વાદ્ય છે, અને હેના ધારણ કરનારની વૃત્તિયોને પ્રતિધ્વનિ દે અને હેના શાસનં પ્રમાણે સ્ફુરણ કરે એમ હેને યોજી સકાયછે.

માટે આ કલાનાં મુખ્ય અંગ ઉપર આવિયે. પ્રથમ શ્વાસનું નિયમન છે. બનતા લગી હમેશાં નાકેથી શ્વાસ લેવાનો અભ્યાસ રાખવો, મ્હોએથી નહિં. શ્વાસના નિયમન ઉપર અવાજની ટકવાની શક્તિનો આધાર છે. અને અવાજ ના ટકે તો પછી બધું વ્યર્થ.

ભાષણકલાનાં મુખ્ય અંગ.

આપણી અહિંની રંગભૂમિ ઉપર ખાસ લાંબાં વચનો બોલવામાં શ્વાસ ભરાઈ જઈને આચકા ખાતે બોલવાના પ્રકાર ઘણીવાર નજરે પડેછે. અથવા ત્હેને પરિણામે શ્વાસને અન્ય માર્ગે ચલવવાના પ્રયાસમાં એક જાતની કૃત્રિમ ભાષણરીતિ પ્રગટ થાયછે.

૧. શ્વાસનું નિયમન.

બીજું શ્વાસના નિયમન માટે એ છે કે ધીમે ધીમે શ્વાસોચ્છ્વાસ કરવો, અને અવાજ ઉત્પન્ન કરવામાં શ્વાસને જોરથી છોડવો નહિં, પરંતુ કરકસરથી શ્વાસનો ઉપયોગ કરવો, જેથી કંઠના સ્નાયુને ઘસારો ના પ્હોચે.

ભાષણકલાનું બીજું અંગ સુશ્રવ્યતા છે. અવાજની ઉપર

૨. સુશ્રવ્યતા.

પ્રસ્તુત મેળવનાર નટે જુદા જુદા ભાવને અનુકૂળ ઉચ્ચ, નીચ, મધ્ય, નાદ સર્વે બરોબર સંભળાય એમ બોલવું જોઇયે. પરંતુ નિત્ય વ્યવહારમાં બોલવાના નાદ કરતાં રંગભૂમિ ઉપરના બોલવાનો નાદ ઉચ્ચતર જ જોઇયે. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે કે પ્રાચીન નટોની સલાહ એ હતી કે નાટકગૃહમાં સર્વથી પાછળની હારયમાં બેઠેલા લોકો સાંભળે એટલા જોરથી નટે બોલવું જોઇયે; પરંતુ–સર હેનરી કહેછે–એમ કરવા જતાં સર્વથી આગળની પંક્તિમાં બેઠેલા લોકોને નાદ અતિશય ઉચ્ચ સ્વરનો લાગશે. આ બંને મુશ્કેલીમાંથી મુક્ત થવાય હેવું નાદનું ધોરણ રાખવું એ અભ્યાસ અને કલાજ્ઞાનથી જ પ્રાપ્ત થાય. તેમ વળી વૃત્તાન્તને અનુસરીને અથવા ભાવસંચલનના ક્રમને વશ થઈને નીચે સ્વરે બોલવાનું હોય તે પણ નીચા સ્વરનું છે એમ ભાસ થાય છતાં આખા નાટકગૃહમાં પાસે દૂર સર્વત્ર સંભળાય એમ અવાજની કેળવણી રાખવી જોઇયે. એ પણ કઠણ કામ અને શ્રમસાધ્ય છે. આ વિષયમાં ઇગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પણ ખામી જોવામાં આવતી હતી. પણ તે કાળ કેટલાંક વર્ષ પૂર્વનો છે.

૩. ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા.

ત્રીજું અંગ–ભાષણકલાનું–ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા એ છે. શબ્દોના ઉચ્ચાર અશુદ્ધ અને ધ્વનિ સંભળાય પણ હેના જુદા જુદા અવયવ વ્યક્ત ના સંભળાતાં એક બીજામાં શેળભેળ થઈ, કોઇ લુપ્ત થાય, કોઇ પ્રધાન ગૌણ અયોગ્ય રીતે થાય–એ દોષ ટાળવો આવશ્યક છે. સામાન્ય વાતચીતમાં ઘણા ઉચ્ચાર આપણે ઉતાવળ વગેરેને લીધે અસ્પષ્ટ કરિયે છિયે, પણ અભિનયમાં તેમ ના ચાલે. "મ્હારા મનમાં" ને બદલે ત્વરામાં "મ્હારા' ન્માં" એમ નહિં બોલાય.

પરંતુ ઉચ્ચારણના આ ગુણો સાચવવા જતાં એમ ભાસ ના થવો જોઇયે કે માત્ર ગોખી રાખેલાં વાક્યોનો મુખપાઠ થાયછે. એ

છેડાના દોષમાંથી બચવું જોઇયે. એક જવાન નટે છટાદાર ભાષણ-થી શાબાશી લોકો તરફથી મેળવી હતી. ત્હેને સર હેનરી અર્વિંગે કહ્યું:

"એ ભાષણ શીખવા માટે હું ત્હને છ એક વર્ષની મુદત આપુંછું; તે દરમ્યાન હેવો અભ્યાસ કર્ય કે ત્હારા શ્રોતાઓને ક્ષણભર એમ જ ભાસ થાય કે ત્હેં આ ગોખીને તૈયાર નથી કર્યું."

૪. ચીપી ચીપીને બોલવાનો દોષ ટાળવો.

ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા સાધવા જતાં એક વળી બીજું પેલે છેડે જવાનું અનિષ્ટ પરિણામ થાય-છે. તે ભાષણકલાના ચોથા અંગ તરફ આપણ-ને આણેછે. તે એ કે વાકયો તથા શબ્દો ચીપી ચીપીને કૃત્રિમતાથી બોલવાનો દોષ થઈ જાયછે; તે દોષ ટાળવો એ ચોથું અંગ છે. ઘણા પ્રખ્યાત નટોમાં એ ખામી કોક વખતે ઇંગ્લાંડમાં પણ આવતી હતી. આપણી અહિંની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર એ દોષ જરાક વિશેષ જણાયછે.

એક ઉદાહરણ: 'કહેછે' ને બદલે 'ક – હે–છે', 'કહો' ને બદલે 'ક – હો' એમ અસ્વાભાવિક, કૃત્રિમ ઉચ્ચારણ થાયછે. આ દોષ માટે આપણી શાળાખાતાની કૃત્રિમ જોડણી બહુ ભાગે જવાબ-દાર છે. કેટલાક સુશિક્ષિત વકતાઓ પણ આ દોષથી મુક્ત નથી.

આ ચાર અંગ—શ્વાસનું નિયમન, સુશ્રવ્યતા, ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા, અને અકૃત્રિમતા–તે વાણીનું બંધારણ, પાયો, છે. હવે વાણીને ગૌરવ, સૌન્દર્યાદિ અર્પિત ગુણો આપનારા અંગ જોઇયે. એ અંગ:

(૫) દઢીકરણ અથવા ભાર (Emphasis).
(૬) વિરામ.
(૭) સ્વયંભૂતા.
(૮) કાલનિયમ.
અને (૯) સ્વરઘટના.

૫ દઢીકરણ અથવા ભાર.

પ્રથમ દઢીકરણ લઇયે. 'હું કાલ્ય પાણી પીશ.' આ વાકયમાં 'હું', 'કાલ્ય' અને 'પાણી' એ શબ્દો ઉપર જુદો જુદો ભાર મૂકવાથી જુદો જુદો અર્થ થશે. "હું કાલ્ય પાણી પીશ." "હું કાલ્ય પાણી પીશ." અને હું કાલ્ય પાણી પીશ." એ બોલતાં ગર્ભિત નિષેધવિષય બદલવાથી

અર્થ બદલાયછે. તો ભાષણકલામાં ક્રિયા શબ્દ ઉપર ભાર છે, કેટલો છે, વગેરે સાચવે તો જ અર્થબોધ થાય, અને વાણીમાં મહત્ત્વ આવે. જોર્જ હેનરી લ્યૂઈસ કહેછેઃ—'દ્રઢીકરણ અને વિરામ એ ભાષણકલામાં કઠણમાં કઠણ વિષય છે. સાધારણ ઓયડી-માં પણ કવિના વાંચનાં થોડાક જ એ ગુણો સાચવી સકેછે, અને રંગભૂમિ ઉપર તો મુશ્કેલી બહુ વધેછે." અને ફરિયાદ કરેછે કે ઘણા નટો આ ગુણો વિના વાક્યો નિર્જીવ રૂપમાં ગગડાવી દેછે. દ્રઢીકરણનું સ્વરૂપ એક જુદી રીતે સચોટ બતાવ્યુંછે. સૉલી (Solly) ના પુસ્તકમાં Coquelin (કૉકેલીન)નું એક વચન ઊતાર્યુંછે તે આઃ—

" To recite means to distribute the plane surfaces and the reliefs, the light and the shade. In other words reciting is modelling."

(" પાઠ બોલી જવો હેનો અર્થ એ છે કે સપાટ ભાગો અને ઉચ્ચ ભાગોની, પ્રકાશ અને છાયાની, યોગ્ય ગોઠવણી કરવી. બીજા રૂપમાં કહેતાં, પાઠ બોલવો તે આકૃતિઘટના છે.")

સૉલીએ વર્મ્સ (Worms) ના અભિનયશિક્ષણનું એક દૃષ્ટાન્ત આપ્યુંછે. એક ચાલાક શિષ્યે એકાદ ભાગનો પાઠ શુદ્ધ રીતે સુસ્વરથી, સ્પષ્ટતાથી, સ્વરઘટનાથી, ઉચ્ચારી દીધો. વર્મ્સ કાંઈક પ્રસન્ન થયો દેખાયો, પણ અન્તે કહ્યું:—"આમ બહુ પ્રયાસ, અતિ-અભ્યાસ, કામનો નથી. પ્રત્યેક શબ્દ પ્રધાનરૂપે પૂર્ણ અસરથી આગળ કરવાનો શ્રમ ત્હેં બહુ લીધોછે. પરંતુ આમ કર્યાથી કશી છાપ નહિં પડે. દરેક વાક્યમાં એક મુખ્ય, કૂંચીરૂપ, શબ્દ હોયછે, જેના ઉપર આખા વાક્યનો અર્થ આધાર રાખેછે. એ શબ્દ સરળ રીતે આગળ આણવો જોઇયે, એટલે બાકીના શબ્દો પોતપોતાનું સાચવી લેશે, એ શબ્દો તો માત્ર સ્પષ્ટતાથી અને સાદી રીતે બોલવાના છે."

Legouvé નું વચન સોલી ઊતારી હેવા પ્રધાન કૂંચીરૂપી શબ્દ વિશે કહેછેઃ—

"The important point is to distinguish it from the others, and, so to speak, raise it in the midst of them like a lighthouse which illumines its surroundings."

("મહત્ત્વની વાત એ છે કે પ્રધાન શબ્દને બીજા શબ્દોથી વિલક્ષણ તરીકે બતાવવો, અને આસપાસના પદાર્થોને પ્રકાશ આપનાર દીવાદાંડીની પેઠે એ શબ્દને બીજા શબ્દોની વચ્ચે ઉચ્ચ સ્થાને ચઢાવવો.")

૬.—વિરામ. વિરામ—એ પણ એટલો જ આવશ્યક ગુણ છે. વાક્યમાં કિયે ઠેકાણે અને કેટલો વિરામ રાખવો એ ચાતુર્યથી જ જણાયછે. કીનના વિરામચાતુર્યનું દૃષ્ટાન્ત પાછળ આપણે જોઈ ગયા છિયે. વિરામની વખતે ભાવપ્રદર્શન કરવા સંબન્ધે મુખચર્યાના પ્રકરણમાં ચર્ચા થઈ ગઈછે. અહિં માત્ર ભાષણકલાના અંગ તરીકે જ વિરામની ગણના કરીછે.

૭—સ્વયંભૂતા. સ્વયંભૂતા એ ગુણ તો અત્યન્ત આવશ્યક છે. ગોખેલાં વચનોનો મુખપાઠ કર્યાથી અસ્વાભાવિકતા ઉઘાડી રીતે આવેછે. તેથી ઊલટું જાણે વચનો (મૂળ શબ્દો ગોખ્યા પણ નથી એ રીતે) પોતાની મેળે જ પોતાના વિચારમાંથી ઉત્પન્ન થાયછે એમ ભાસ થાય ત્હારે આ સ્વયંભૂતાનો ગુણ દેખા દે. માત્ર 'સ્વગત' વચનોમાં જ સ્વયંભૂતા જોઇયે એમ નથી; અનેક પાત્રોના સંભાષણ વખત પણ એક પાત્ર બોલી રહે કે તરત જ, વચમાં વિચાર કરવાને ક્ષણ પણ વિરામ આપ્યા વિના, બીજા પાત્રનું ભાષણ શરૂ થાય તો સ્વયંભૂતાનો ભાસ નથી ઉત્પન્ન થતો. Art of Acting નો લેખક કહે-

છે:—"ફ્રેંચ નરો આ સ્વયંભૂતાની બાબતમાં બહુ ઉત્કૃષ્ટ હોયછે. જાણે તે ક્ષણે પોતાને સૂઝી આવ્યું હોય તેમ સર્વ વચનો એઓ બોલેછે; એટલું જ નહિં, પણ જાણે ક્ષણભર અનિશ્ચયનો દેખાવ કરેછે, જાણે વિચાર અથવા શબ્દ (ગોખેલા શબ્દ સ્મરણમાં આણવા માટે નહિં, પણ સ્વયંભૂ રીતે) સોધતા હોય એમ."

૮. કાલનિયમ.

ભાષણકલામાં કાલમાન સાચવવાનું કામ ખરેખરી મુશ્કેલીનું છે. ધીમે બોલવું, છતાં ધીમું છે એમ ભાસ ના થાય, પ્રત્યેક વચન સ્પષ્ટ અને શ્વાસનિયમ સાથે બોલવું જેથી પ્રત્યેકની અસર થાય, છતાં હેનાં અંશોમાં પરસ્પર પ્રમાણ-કાલમાન-સાચવવું, એ ચાતુર્યનું કામ છે. ધીમે બોલવાનું વચન હોય તેથી અતિમન્દતાનો ભાર જણાય એ ભયે નટ લોકો ઉતાવળ કરી દઈને બોલેછે; પરંતુ તેથી પુષ્ટ અસરનો નાશ થાયછે. ભાવસંચલન, અથવા ઉશ્કેરાયલી વૃત્તિ, બતાવતાં વચનનાં તાલમાન અને સ્વરનાં આરોહણ ઉપરથી પોતાનું પ્રભુત્વ નટે ખોઈ નાંખવું ના જોઇયે. હાવાં હાવાં તત્ત્વો સમઝવાં સ્હેલાંછે, પણ આચારમાં આણવા માટે તો ઈશ્વરદત્ત કલાશક્તિની જરૂર વિશેષ છે; અભ્યાસની મદદ થોડે સુધી જ પ્હોચી સકશે.

૯. સ્વરઘટના.

સ્વરઘટના એ ભાવપ્રદર્શનના સાધન તરીકે કાંઇક જુદી વસ્તુ છે તે પાછળ કહી ગયેલું. અહિં ભાષણકલાના સંબન્ધમાં કાંઇક સંકુચિત, કાંઇક બાહ્ય સ્વરૂપને સ્પર્શનારો, પદાર્થ સ્વરઘટના છે. ભાષણમાં શ્રવણસુભગતા પૂરનારો ગુણ એ છે. પરંતુ નિઃસાર, અર્થને પ્રતિકૂળ, અર્થને અનુકૂળતા ના સાચવનાર એમ થઈ જાય તો સ્વરઘટના ભૂષણ મટી દૂષણ જ બનશે. અને અહિં પણ સ્વરઘટનાથી હેવો ભાસ ના થવો જોઇયે કે ગોખેલાં વચનનું,

પદન થાયછે. ઉચિત અને નિર્દોષ સ્વરઘટના તે માત્ર સાધનરૂપ છે, છેવટનું લક્ષ્ય નથી,–એ વાત ભૂલી જવાથી આ અનિષ્ટ પરિણામ આવેછે.

ભાષણકલાનાં, ત્હારે, આ મુખ્ય અંગ છે. એ કલાની આવશ્યકતા રંગભૂમિ ઉપર કેટલી છે તે નિત્યજીવન અને નાટ્યકલાના વિષય વચ્ચેનો રસવિષયક ભેદ ધ્યાનમાં રાખ્યાથી સમઝાશે અભિનયકલાનાં બીજાં અંગોની પેઠે વાણીમાં પણ, નિત્યજીવન એ અનુકાર્ય વિષય હોઈ પાયો હોવા છતાં, હેમાં ભાવનામય અંશ ઉમેરાવાથી નિત્યજીવન અને કલામય પ્રતિબિમ્બ વચ્ચે ભેદ ઇષ્ટ છે. લૌકિક વ્યવહારમાં–નગર માર્ગમાં, બજારમાં, ઘરઘરાઉ મંભાષણમાં,– જે વાણીની રીતિ વપરાયછે ત્હેની જ યથાવત્ નકલ કરીને રંગભૂમિ ઉપર વાપરવાથી રંગભૂમિનું ગૌરવ નષ્ટ થાયછે, અને હલકાપણાનો ભાસ થઈ. એ વાણીની પછાડી રહેલા વિચાર, ભાવ વગેરે અંશ ઉપર પણ ક્ષુદ્રતાની છાયા પડેછે. અભિનયકલાના સર્વાંશમાં વ્યાપનાર સ્વરૂપ, પાછળ કહેલું છે કે, ભાવ, અર્થ, પાત્રતા અને વાણીના અન્તરતત્ત્વનું ઉદ્ઘાટન કરવામાં સમાયુંછે એ સ્વરૂપ આ વાણીને વિશે પણ યથાસંભવ લાગૂ પડેછે. ટેનિસને સુન્દર શબ્દોમાં કહ્યુંછેઃ–શબ્દો–" half reveal and half conceal the soul within." 'અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને અડધા પ્રગટ કરેછે, અને અડધા નિગૂઢ રાખેછે. ' અને–The Actor's Art નો લેખક કહેછે તેમ– નટનો અધિકાર એ છે કે એ અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને પૂર્ણ રૂપે પ્રગટ કરાય એમ પોતાની સર્વ સાધનશક્તિયોનો ઉપયોગ કરવો. આ માટે શબ્દોનું માત્ર સંચાની પેઠે ઉચ્ચારણ કરી જવાથી સફલતા નથી આવતી. માટે જ ભાષણકલાથી સધાતી ભાવનામય છાયા, અને નિત્ય વ્યવહારની ભાષણ રીતિથી ભેદ,–એ તત્ત્વો ફલિત થાયછે.

પ્રકરણ ૮ મું.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચેનો સંબન્ધ.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબન્ધ.

અભિનયકલાનાં સ્વરૂપ, અંગ, વ્યાપાર વગેરેનું દર્શન આપણે કર્યું. પણ એ કલાનું ફલ, હેનો વિનિયોગ, વિચારવાની જરૂર છે. કેમકે હેના પ્રવૃત્તિહેતુને ધ્યાનમાં રાખીશું તો નટના કર્તવ્યનું એક બીજું સ્વરૂપ પ્રગટ થશે. ચિત્રકાર, કવિ, વગેરે કલારસિક પુરુષો અન્યને આનન્દ આપેછે, એ ખરું; અને હેમાંના કેટલાકનું લક્ષ વખતે એ અપ્રધાન રૂપે પણ હશે; પરંતુ એ કલાઓની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર પોતાનો જ આનન્દ, એ કલાવિધાનમાં મળતો આનન્દ—એ હેતુથી જ થાયછે.

અન્યરંજન એ હેતુ

"એક મનડું મુજ રંજવા
વિવિધાસન ધારું,
કે કવિજનચિત ચોરવા
ધરું રૂપ હું ચારુ."

એમ એ કલાને કહેવાનો હક છે;—ત્યાં અન્યનું આરાધન ગૌણ રૂપે જ આવેછે, પ્રાસંગિક પરિણામ તરીકે,—હેતુ તરીકે નહિં. બાકી મુખ્ય હેતુ તો—"સુગન્ધ મુજ જે તે જ સુખડું મુજ, ત્યહાં રમું છન્દે" એ વચનથી જ યથાર્થ પ્રદર્શિત થાયછે.

આમ કવિતા વગેરે કલાઓ વિષે સંભવેછે. પરંતુ અભિનયકલાની પ્રવૃત્તિ તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બંનેની અપેક્ષા રાખીને થાયછે. નટ પોતે માત્ર પોતાના જ આનન્દ માટે ખેલ નથી કરતો; જોકે સમર્થ કલારસિક નટને પોતાની કલા ઉપર નિર્વિકલ્પ પ્રેમ આવશ્યક જ છે, અને તે વૃત્તિમાં પ્રેક્ષક વર્ગનો સંબન્ધ ક્ષણભર લુપ્ત થાયછે. નટની કલા પ્રેક્ષક મંડળને આકર્ષવું, આનન્દ આપવો, ઉન્નત કરવું, એ ઊંચા અને ઉદાર હેતુથી વ્યાપારમાં આવેછે.

એટલું જ નહિ પણ નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે ગૂઢ સમભાવનો સંબન્ધ આવશ્યક છે;—આપણાં રસશાસ્ત્રોમાં રસની નિષ્પત્તિ માટે સહૃદયની આવશ્યકતા મનાઇછે ત્હેમાં પણ આ જ તત્ત્વ છે. એ સૂક્ષ્મ સમભાવ વિના સારો અભિનય હોય તોપણ પ્રેક્ષક મંડળનાં હૃદયનાં ઊંડાણને સ્પર્શ નહિં કરે. આ શક્તિ નટમાં ઉત્સુકતા હોય તો પ્રાપ્ત થાયછે. નટ પોતે પોતાના પાત્રસ્વરૂપમાં અન્તઃપ્રવેશ મેળવવાને ઉત્સુક હોય, તો પોતે રૂપાન્તર કરવામાં તદ્રૂપતા ખરા અન્તઃકરણથી માનીછે એમ પ્રેક્ષક વર્ગને મનાવવાનો, ખાતરી કરવાનો, પ્રથમ ક્રમ ભરાયછે.

નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે સમભાવ.

આ પ્રસંગ સંબન્ધમાં એક વિવેચકનું નીચેનું વચન સૂચક લાગશેઃ—

Sir Herbert Tree will miss one thing which has always counted for much with him when he makes his "appearonce" as a cinema actor—to wit, the audience. No one has insisted more emphatically on the very real and potent character of the invisible bond which unites the actor with his hearers. Thus he tells how some years ago, when playing Hamlet, he found himself in that scene on the ramparts when he awaits the approach of the Ghost, gasping for breach and drenched with the dew of apprehension. "What a fool I am" he cried to himself. "My back is to the audience, the scene is in darkness. Why should I waste so much mental force?" Why not stand at rest, awaiting my cue with a cool pulse?" But a trial

quickly showed him his error. He had a difficulty to get back into the character and moreover he discovered that the scene did not grip the audience with the same intensity at all. He had broken the spell.×

આ ઊતારાનો સાર એ છે કે—સર હર્બર્ટ ટ્રી નાટકમાં વેશ ભજવતે પ્રેક્ષકો જોડેના સમભાવની જે પ્રેરણા મેળવતો હતો તે 'સિનેમા' માટે ભજવતે લુપ્ત થવાથી ક્ષતિ આવતી હતી. તેમ જ, હેમ્લેટનો વેશ ભજવતે પિતાના ભૂતની વાટ્ય જોતો એ અન્ધકારમાં અને પ્રેક્ષક મંડળને પીઠ કરીને કોટ ઉપર ઊભેલો તે વખતે હેને થયું કે પ્રેક્ષકો જોડે સંબન્ધ આ ક્ષણે અસાધ્ય છે, તો પછી મ્હારે કશો પ્રયાસ જ ના કરવો. પરિણામ એ થયું કે પાત્રસ્વરૂપમાં પ્રવેશ પુનઃ કરવામાં હેને મુશ્કેલી પડી, અને તે દૃશ્ય પણ પ્રેક્ષક મંડળના મનને વશ ના કરી સક્યું—સમભાવનો જાદૂ છૂટી ગયો.

પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ તત્ત્વની પરીક્ષા.

કેટલાક એમ કહેછે કે—પ્રેક્ષક મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો; ત્હેમની સ્તુતિનિન્દાના ઉદ્ગાર તરફ લક્ષ જ ના આપવું, અને માત્ર પોતે પોતાની ભાવના સાચવીને અભિનય કરવો. આ મતની ઉદ્ધત ગર્વિષ્ઠતા ઉઘાડી જ છે;—અને ખરું જોતા એ મત ધારણ કરનારા માત્ર ઢોંગ જ કરેછે. હેવો કોઇ પણ નટ નથી, અને હેવો ના જોઇયે, કે જે'ને પ્રેક્ષકના મનનું રંજન કરવાનો સ્તુત્ય લોભ ના હોય. એટલું જ નહિં, પણ નટનું જેમ નાટક રચનાર તરફ તેમ પ્રેક્ષક મડળ તરફ પણ કર્તવ્ય જ છે. તેમ જ, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર કરનાર નટ પોતાના કલામય વ્યાપારને મળતું એક ઉત્તમ ઉત્તેજન ખુવેછે. પ્રેક્ષક મંડળનો સ્તુતિનાદ એક કરતાં ચઢતો બીજો હેવો ચમત્કાર નટના અભિનયમાં ઉત્પન્ન કરેછે. સમ-

× "Current Topics" Times of India 16-11-15.

ભાવની આ પ્રેરણાશક્તિ અનુભવસિદ્ધ છે. સામાન્ય સંભાષણમાં પણ નિત્ય વ્યવહારમાં એ સત્ય જણાઈ આવેછે. આપણે કોઇ જોડે, વાત કરતા હોઇયે તે સમભાવથી સાંભળે નહિં, રુચિ દર્શાવે નહિં, તો આપણી વાત કરવાની ઇચ્છા, રુચિ, શક્તિ, સર્વ શિથિલ થઈ જાયછે.

આ કારણથી નટનું કર્તવ્ય છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ મેળવવો. અને તે ક્યારે થાય ? પોતે પ્રમાણિક પણે વર્તે અને પ્રેક્ષક મંડળની દરકાર રાખીને પ્રવર્તે ત્યારે. બધી વાતો ગણનામાં લઈને પણ એટલું તો સિદ્ધ છે કે આખર પ્રેક્ષક મંડળ તે જ નટના કલા-વ્યાપાર માટે પ્રથમ અને અન્તિમ ન્યાયાધિકારી છે.

પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર-હેનો જુદો અને સારો અર્થ.

પરંતુ એક જુદા અર્થમાં પ્રેક્ષકમંડળનો અનાદર ઇષ્ટ અને સફળ અભિનયને પોષક છે. પ્રેક્ષક મંડળને પ્રસન્ન કરવા માટે સારા અભિનયની અપેક્ષા છે, અને સારા અભિનય માટે પ્રેક્ષક મંડળના અનાદરની અપેક્ષા છે; અર્થાત, પ્રેક્ષક મંડળને આદર આપવા માટે અનાદર કરવાની જરૂર છે. આ વિરોધાભાસનો ખુલાસો 'સભા-ક્ષોભ ટાળવો' એ બે શબ્દોમા મળશે. સારામા સારા વિદ્વાનોને ઘણી વાર સભાની વચ્ચે ઊભા થઈને ભાષણ કરવાની કસોટી વખત એક જાતનો ક્ષોભ થાયછે, ગભરાટ થાયછે, અને ધારેલું બોલાતું નથી, બોલેલું લથડતું બોલાયછે, વગેરે અવ્યવસ્થા થઈ જાયછે. આ દશાનું નામ 'સભાક્ષોભ.' એ સભાક્ષોભનું ઓસડ પ્રેક્ષક અને શ્રોતાના મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો, જાણે એ છે જ નહિં એમ માની લઈને પ્રવૃત્તિ કરવી એ છે. આ અર્થમા જ નટને વિશે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર સ્વીકાર્ય બનેછે. આ વસ્તુનું રસિક રહસ્ય-દર્શન એક સુન્દર વાર્તાના પુસ્તકમાં એક સ્થળે કરાવાયુંછે, તે ઊતારૂંછું:—

"Dal", she said, "I do hate singing before that sort of audience (i. e. unsympathetic and unappreciative). It is like giving them your soul to look at, and you don't want them to see it. It seems indecent. To my mind music is the most *revealing* thing in the world. I shiver when I think of that song, and yet I don't do less than my best. When the moment comes, I *shall live in the song, and forget the audience.*"*

" ડેલ !"—એ બોલી, "હેવા (અર્થાત્ સમભાવહીન અને અગુણજ્ઞ) પ્રેક્ષક મંડળની સમક્ષ ગાવું મ્હને ગર્હણીય લાગેછે. જાણે આપણો અન્તરાત્મા એઓ પ્રગટ જુવે તે આપણને ગમતું ન ન હોય, છતાં હેમની સમક્ષ એ અન્તરાત્મા નિરીક્ષણ માટે ઉપસ્થિત કરવો ના હોય !—એમ લાગેછે. મ્હારે મતે સંગીત તે દુનિયાંમાં સર્વોત્તમ આવિષ્કારક વસ્તુ છે. એ ગીતનો હું વિચાર કરુંછું ત્હારે મ્હને ભયકમ્પ ઉત્પન્ન થાયછે, અને તેમ છતાં હું મ્હારો સંપૂર્ણ પ્રયાસ કરવામાં ઊનતા આણતી નથી. ગાવાની ક્ષણ આવશે તે વખતે હું એ **ગીતમાં જ જીવતી હોઉં એમ કરીશ અને પ્રેક્ષક મંડળને વીસરી જઈશ."**

જે વિચાર અહિં ગીતસંગીત વિશે કહ્યાછે તે જ અભિનયને યથાવત લાગૂ પાડી સકાશે. અભિનયકલામાં પણ નટ પાત્રસ્વરૂપ-પ્રદર્શનની સાથે આત્મસ્વરૂપનું પણ આવિષ્કરણ કરેછે, અને તેમ કરવા માટે ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂલવું એ એક ઇષ્ટ સાધન છે.

---

* Extract from "The Rosary", a novel by Miss Florence L. Barclay.
Chapter "Confidences", p. 41.

આ અર્થમાંજ મદામ માલિબ્રેન (Madame Malibran) નામની ગાનારીએ કહેલું કહેવાયછે કે—" શ્રોતાના મંડળની આગળ ગાતી વખત સંકોચહીનતા સાધવાનો મ્હારો ઉપાય એ છે કે જાણે હું બાગમાં ઊભી રહીને ગાઉછું અને શ્રોતાજન તે બધા કોબેજના છોડ છે,–એમ કલ્પુંછું. " The Actor's Art ના લેખકે હાનો અવળો અર્થ લઈ આ ગાનારીને વિશે કલામાં સમાયલા સમભાવની પ્રેરણાનું અજ્ઞાન વગેરે આરોપી સખત શબ્દો લખ્યાછે.* પરંતુ હુ ધારુંછું સભાક્ષોભના પ્રતીકાર તરીકે જ આ કલ્પના હેણે જરાક અરુચિકર શબ્દોમાં મૂકી લાગેછે. એ પુસ્તકનો લેખક બીજે સ્થળે એ જ સભાક્ષોભના ઉપાય માટે લખેછેઃ—

"The young actor should endeavour to be at his ease, and not to be morbidly conscious of what the audience may be thinking of his every movement. Watch a group of children at play; all their gestures are natural, unaffected, instinct with grace so long as they do not think they are being observed. The actor's art is to be, under the critical gaze of an audience, as natural as those children." ×

" તરુણ નટે અસંકોચમય સ્વસ્થતામાં રહેવાનો પ્રયાસ કરવો જોઇયે, અને મ્હારી દરેક હાલચાલ વિશે પ્રેક્ષક મંડળ શું ધારશે હેનો વિચાર કરી અસ્વસ્થ ના થવું જોઇયે. છોકરાનું ટોળું રમતું હોય તે ધારીને જોઈશું તો જણાશે કે જ્યાં સુધી–'હમને કોઇ જુવેછે'–એમ હેમને ખબર નથી હોતી, ત્યાં સુધી હેમની બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક, ડોળ વિનાની, અને લાલિત્યથી અનુપ્રાણિત હોયછે.

* The Actor's Art P. 77.

× The Actor's Art P. 49.

નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે પ્રેક્ષકમંડળની તીક્ષ્ણ પરીક્ષક દૃષ્ટિ તળે રહીને પણ, આ છોકરાંના જેવા સ્વાભાવિક બનવું."

અર્થાત, ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જ ભૂલી જવું એ સભાક્ષોભનો ઉપાય છે એમ એ લેખકનો જ અભિપ્રાય જણાયછે. અલબત, એટલી વિશિષ્ટતા છે ખરી, કે પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિ છે એ વાત તદ્દન લુપ્ત નથી થતી. પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિનું જ્ઞાન છતાં, જ્ઞાન ના હોય અને જે સ્વાભાવિકતા આવે તેવી આણવી–એ વચનનો ફલિતાર્થ એ જ છે કે સ્વાભાવિકતા માટે ધ્ટ અસંકોચ–સભાક્ષોભના નાશ–સારું તો ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂલી જ જવું જોઇયે.

પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિ તરફ અતિશય લક્ષ રાખ્યાના ખોટાં પરિણામ

આમ ના થાય તો, પ્રેક્ષક મંડળમાંનો એક જણ પણ તાકીને જુવેછે એમ અસ્વસ્થતાજનક ભાસ થયો તો, નટનું આત્મસંવેદન આગળ પડશે, અને કલામાં નિષ્ફળતા આવશે ડટન કુક (Dutton Cook) એક દૃષ્ટાન્ત આપેછે. એડોલ્ફ્ નાઉરિટ (Adolphe Nourritte) નામનો પ્રખ્યાત ગાયક પારિસ ઑપેરા હાઉસમાં ૧૬ વર્ષ સુધી પ્રધાનપદ અને કીર્તિ ભોગવતો હતો. અંતે ડુપ્રે (Duprez) નામનો એક હેનો પ્રતિસ્પર્ધી દાખલ થયો એટલે પોતે રાજીનામું આપ્યું. અને જ્યહાં પોતે જાય ત્યહાં પ્રેક્ષક મંડળમાં ડુપ્રે છે એમ હેને ખબર મળે એટલે હેની શક્તિ જડ થઈ જતી, અને અવાજ સ્તબ્ધ થઈ જતો. આમ કાલક્રમે પોતે આત્મશ્રદ્ધા ખોઈ બેઠો, અને શ્રોતાજનના સ્તુતિનાદ થતા તે કપટાગીથી પ્રેરિત હતા એમ કલ્પવા લાગ્યો, અને ભ્રાન્તિષ્ઠ થઈ અન્તે એક દિવસ હેણે આત્મઘાત કર્યો.* પોતાની કલા ઉપર નિર્લિપ્ત પ્રેમ કરતાં પોતાના જયપરાજયની દરકાર વધારે સજીવ થવા દેવાનું આ પરિણામ આવ્યું.

* The Actor's Art P. 76.

ત્ય્હારે, સફ્લ કલાનિર્માણ માટે કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વો ઉપર અન્યનિરપેક્ષ ભક્તિ રાખી નટે પ્રવર્તવાનું છે; અને તેમ કરીને બે પરસ્પરવિરોધી જણાતી વૃત્તિયોનો આશ્રય કરવાનોછે,–

પ્રેક્ષક મંડળનો આદર તેમ જ અનાદર બંને ઇષ્ટ છે.

સભાક્ષોભ ટાળવા માટે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર, અને કલાપૂર્ણ અભિનય સાધવા માટે અને હેમાં અન્યના સમભાવથી મળતા ઉત્તેજન વડે ઉત્તરોત્તર વિશેષ કલાચમત્કાર ઉત્પન્ન કરવા સારું પ્રેક્ષક મંડળનો આદર. આ આદરનું સ્વરૂપ નિર્વિકલ્પ હોય તો નટથી આત્મસંવેદનમાં ના પડીને સ્વસ્થતા જાળવી સકાયછે. એટલે એમ કે પ્રેક્ષક-મંડળમાંથી અમુક વ્યક્તિ અથવા વ્યક્તિગણ પોતાના તરફ લક્ષ દેછે એમ બોધ ના થતાં, માત્ર પ્રેક્ષક મંડળ સામાન્ય રૂપે, અમુક વ્યકિતપણાથી અવિશિષ્ટ રૂપે, લક્ષ દેછે એટલો જ ભાસ થાય હેવો આદર ઇષ્ટ છે મિસિસ કેંડાલ (Mrs. Kendal) નામની નટી કહેછેઃ—હું નાટકગૃહના બધા પ્રેક્ષકોને જોઈ સકતી નથી; કોઇ પણ જોઈ સકે નહિં; પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળ સમસ્ત રૂપે આપણા ઉપર લક્ષ આપીને સાંભળેછે કે નહિં, આપણે હેમનું ધ્યાન સંપાદન કર્યા જ્યાયે છિયે કે નહિં તે આપણને અન્તર્જ્ઞાનથી જ લાગી સકેછે. *

પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય રૂપમાં જ નટને ભાન થવું જોઇયે.

એ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેછે;—

"One's feeling of the audience is more a general impression than noticing particnlar persons.'

" પ્રેક્ષક મંડળનું આપણને ભાન થાયછે તે અમુક માણસ તરફ લક્ષ-જાઇને નહિં પણ સામાન્ય રૂપે ભાસના આકારમાં થાયછે. "

---

* Actor's Art, p. 74.

અને આ રીતે જ પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવની પ્રેરક શક્તિ કામ કરી સકેછે. એ નટી કહેછેઃ—

" If an audience is very attentive to a play, they get the very best that an artist can give them ; whilst, on the contrary, if you feel the public are not with you, you become self-conscious and can do nothing." ×

" નાટકના ખેલ તરફ પ્રેક્ષક મંડળ પૂર્ણ લક્ષ રાખેછે ત્યારે કલાચતુર નટ કનેથી ત્હેનાથી બને તેટલો ઉત્તમ અભિનય હેમને જોવાને મળેછે; પણ, એથી ઉલટું, જો એમ નટને લાગે કે પ્રેક્ષક વર્ગ ત્હારી સાથે સંલગ્ન નથી, તો નટનામાં આત્મસંવેદન સ્ફુરેછે અને એ કશું કરી સકતો નથી. "

આ ઊંડા સત્યથી ભરેલો સિદ્ધાન્ત છે. પણ આપણે ક્યાં ઊતરી પડયા ! પોતાને અન્ય કોઇ ધારીને જુવેછે એમ જ્ઞાન થાય તો આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થઈ કૃત્રિમતા ફલિત થાયછે—એમ આપણે હમણાં થોડીવાર ઉપર રમતમાં રોકાયલાં છોકરાંનું દૃષ્ટાન્ત લઈને બતાવ્યું. અને અહિં એથી કેવળ વિરોધી પરિણામ આણી જોયું કે અન્યજન જુવેછે એ જ્ઞાનથી ઉત્તમ કલાવિધાન થાયછે, અને લક્ષપૂર્વક નથી કોઇ જોતું તે જ્ઞાનથી આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાયછે, પરંતુ આ વિરોધાભાસ જ છે. અને પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવો અને અનાદર પણ કરવો એ વિરોધાભાસી સૂત્ર ઉપર કહી ગયા ત્હેનો ખુલાસો અહિં સમાયલા ઊંડા તત્ત્વમાં જડે એમ છે. અન્ય કોઇ જુવેછે—એ ભાસ અમુક વ્યક્તિના સ્વરૂપથી હોય, તો વ્યગ્રતા થઈ

અન્ય જનના નિરીક્ષણથી થતાં બે પરસ્પર-વિરુદ્ધ પરિણામ—કૃત્રિમતા અને સફલ કલાવિધાન.

× Ibid.

આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ અન્ય જોનાર અમુક વ્યકિત નહિં, પણ સામાન્ય રૂપે, નિર્વિકલ્પ રૂપે, રહેલું, જાણે સ્પર્શથી કે કોઇ રીતે જેનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન ના થાય હેવું ભાવનારૂપ, અન્તર્જ્ઞાનથી જેનું અસ્તિત્વ અનુભવાય હેવું, પ્રેક્ષકમંડળ આપણને જુવેછે એ જ્ઞાનથી તો આત્મસંવેદનનો ક્ષોભ નથી થતો; અને ઉલટો એવો અનુભવ થાયછે કે નટ પોતે અને પ્રેક્ષકમંડળ સમસ્ત એ બંને સમભાવજનિત કોઇ રસિક વાતાવરણમાં, રસપ્રવાહમાં, લીન થઈ તણાયા જાયછે, અને એકબીજાથી ભિન્ન છે એ ભાન લુપ્ત થઈ એક પ્રકારનું અલૌકિક અદ્વૈતસંવેદન ઉત્પન્ન થાયછે. આમ આ વિરોધાભાસનું રસિક દૃષ્ટિએ સમાધાન છે.

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટનું રસમય અદ્વૈત.

હમણાં કહ્યું તેમ, પ્રેક્ષક મંડળનું લક્ષ નટ ઉપર નથી હોતું ત્યહારે વ્યગ્રતા થાયછે. હેનો એક દાખલો The Actor's Art ના પુસ્તકમાં છે; પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટનું કર્તવ્ય કીન (Kean) સંપૂર્ણ રીતે જાણી હેમને રંજન કરવા તરફ પૂર્ણ લક્ષ આપતો હતો. એક વાર લોર્ડ અને લેડી કોર્ક હેનો 'ઓથેલો'નો અભિનય જોવાને આવ્યાં હતાં, અને લોર્ડ કોર્ક અભિનયકલાનો સારો પરીક્ષક ગણાતો હતો. પરંતુ નાટક થઈ રહ્યા પછી કીનને એક મિત્રે બીજે દિવસે પૂછ્યું:—" કેમ ? વિજય મળ્યો ? " કીને ઉત્તર દીધોઃ—" અરે, ભાઈ, નામ ના દઇશ. હું તદ્દન દુઃખી થયોછું. હું ઓથેલોમાંના ઉત્તમમા ઉત્તમ વૃત્તાન્ત મ્હારી સર્વોત્તમ કલાથી ભજવતો હતો, તે વખત લોર્ડ અને લેડી કોર્કનાં છોકરાં રમતાં રમતાં હતાં અને આપણા લોર્ડ અને લેડી કોર્ક એથી ખુશ થઈને હસતાં હતાં."

પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ ના હોય તો થતી અભિનયની વ્યગ્રતા.

પ્રેક્ષક મંડળના રસિક લક્ષથી નટને પ્રેરણા મળેછે એ આ ચર્ચામાંથી સિદ્ધાન્ત ફલિત થાયછે. આથી એક વિરુદ્ધ જ અનુ-

ભાંવનું-અપવાદ રૂપ-દૃષ્ટાન્ત Madame Tetrazzini (માડામ તેત્રાત્ઝિની)નું છે. હેણે Daily Mail નામના પત્રમાં પોતાના અનુભવનું સવિસ્તર વર્ણન આપ્યુંછે.* ત્હાં પોતાના આરમ્ભકાળમાં લંડનમાં પ્રેક્ષક મંડળની હેનું ગાયન શરૂ થતા પ્હેલાંની મુખચર્યાદિક કંટાળાં વગેરેની જણાઈ તે વિશે એ કહેછેઃ—

"To a singer of my temperament an audience of that kind was a challenge—nay, an inspiration. I felt my artistic blood rise, as it were, and I poured all of myself into my song, seeking with every fibre of my being to sing my way into the hearts of that public which I had always heard was so hard to conquer, but once won, remained loyal for ever and a day. Whether I succeeded or not I leave to others to judge, but, as for myself, I noticed the bored looks gradually give way to expressions of surprise, then of interest and pleasure and delight.

I felt that a current of magnetism had established a connection over the footlights between my auditors and me. After that—well, there were no more rows of empty seats when I made my other appearances."

"મ્હારા જેવી સ્વભાવઘટનાવાળી ગાનારીને આ પ્રકારનું શ્રોતૃમંડળ જાણે ખીડું ઝડપવાને મૂકતું હોય એમ લાગ્યું, અથવા તો હેવું મંડળ પ્રેરણારૂપ બન્યું. જાણે મ્હારી કલાશક્તિમાં સોદી

* Times of India 10-3-07નામાં Daily Mailમાંથી ઉતારેલા લેખમાંથી

ધરી આવ્યું એમ લાગ્યું, અને મ્હારા ગીતમાં મ્હારૂં અખિલ સ્વરૂપ મ્હેં રેડી દીધું. મ્હેં હમેશાં સાંભળ્યું હતું કે હાવું મંડળ જીતવું બહુ મુશ્કેલ હતું, પણ એકવાર જીતાયું તો પછી ચિરકાળ ભકત બની રહેતું હતું; હેવા એ મંડળના હૃદયોમાં મ્હારા ગાયનથી પ્રવેશ મેળવવાને માટે મ્હારા જીવનના તન્તુએ તન્તુ વડે મ્હેં પ્રયાસ કર્યો. મ્હને વિજય મળ્યો કે નહિં ત્હેનો નિર્ણય બીજાઓને સોંપું છું, પરંતુ મ્હને તો જણાયું કે એ મંડળમાં કંટાળાની મુખચર્યા ક્રમે ક્રમે જતી રહી અને પ્રથમ આશ્ચર્યભાવની છાપ, પછી રસ પડયાની છાપ, અને છેવટે આનન્દ અને હર્ષની છાપ પ્રગટ થઈ.

"મ્હને લાગ્યું કે રંગભૂમિની ધાર ઉપરના દીવાઓને ઓળંગીને મ્હારી અને મ્હારા શ્રોતૃમંડળની વચ્ચે કોક લોહચુંબક જેવી શકિતના પ્રવાહે સંબન્ધ સ્થાપ્યો હતો. તે પછી—બસ, હું બીજા પ્રસંગોએ ગાવાને ઊભી રહી ત્હારે ખાલી બેઠકોની હારોનું દર્શન જ ન્હોતું."

આથી જુદી રીતે, પણ કાંઇક એ જ રીતના અશ્રદ્ધાજનિત અસત્કારના કારણથી, ન્યૂયોર્કમા એ પ્રથમ ગાવા ઊભી થઈ તે વખત પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર હેને ઉત્તેજક બન્યો હતો. લંડનમાની હેની કીર્તિ ન્યૂયોર્ક પ્હોચી હતી—પરતુ તેથી જ કરીને ત્હાંનું જનમંડળ આરમ્ભમા અશ્રદ્ધાયુકત હતું. આથી પ્રથમ જરાક એ ગભરાઈ અને સભાક્ષોભને પરિણામે કંઠમા કલુષતા જણાઈ. પ્રેક્ષક મંડળમાં નિરાશાનાં ચિહ્ન જણાયાં અને તે જ ક્ષણે, તે જ વૃત્તિ તે આ ગાનારીને ઉત્તેજક બની, હેને પાણી ચઢાવનાર બની. એ કહેછેઃ—

"That moment of doubt was my salvation, for it banished all my timidity, and in an instant restored my mastery over my vocal chords and stiffened my resolution into the same aggressive courage I felt when I first gazed into those impassivaly unconcerned faces at Covent Garden.

The "Ah fors' e lui aria" and the "Semper Libera" poured from my throat almost as though I had nothing whatever to do with the performance, and the only sensation I experienced was one of almost delirious artistic abandon and recklessness. The awakening came with a tumult and a suddenness that almost frightened me out of my wits."

"અનિશ્ચિતપણાની એક ક્ષણ તે મ્હારા ઉદ્ધારનું મૂળ બની, કારણ કે તેથી મ્હારી સર્વ બીરુતા ચાલી ગઈ અને એક પળમાં મ્હારા નાદતન્તુઓ ઉપર પ્રભુત્વ પાછું સ્થપાયું. અને કૉવેન્ટ ગાર્ડનમાં શ્રોતૃમંડળના નિશ્ચેષ્ટ અને બેદરકાર મુખોમાં મ્હેં પ્રથમ ધારી ધારીને જોયું હતું તે વખતે જે ધસારો કરનારી હિંમત મ્હેં અનુભવી હતી ત્હેવી જ હિંમતનું રૂપ મ્હારી નિશ્ચયવૃત્તિયે દૃઢતાથી લીધું.

મ્હારા કંઠમાંથી ગીતપંક્તિયોનો પ્રવાહ હેવો તો ચાલ્યો કે જાણે એ પ્રયોગની સાથે મ્હારે કશો સંબન્ધ જ ના હોય અને કલામાં મત્ત, આનન્દમય, આત્મવિસર્જન તથા પરિણામ તરફ નિતાન્ત ઉપેક્ષા–એ સિવાય મ્હેં બીજું કશું સંવેદન અનુભવ્યું નહિ. આ પ્રકારનું ઉદ્બોધન હેવું તો ધસારાબંધ અને એકાએક આવ્યું કે ભયથી હું ઘેલી જ બની ગઈ."

અને પછી ન્યૂયોર્કને પણ આમ જીત્યું તે સવિસ્તર વર્ણવે છે. અહિં પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર અને આદર બંને તત્ત્વનું વિલક્ષણ મિશ્રણ છે.

આ અપવાદ રૂપ અનુભવ છે. પરંતુ તેથી ફલિત તો એ જ થાયછે કે નટ અને પ્રેક્ષકમંડળ એ બે વચ્ચે સમભાવની સ્થાપના થાય ત્હારે જ સફલ કલાવિધાનની નિષ્પત્તિ થાય.

આ ચર્ચા ઉપરથી બીજો પ્રશ્ન–પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટના કર્તવ્યના પ્રશ્નને પ્રતિરૂપ પ્રશ્ન–ઉત્પન્ન થાયછે,–

નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય.

તે પ્રેક્ષક મંડળનું નટ તરફ કર્તવ્ય. નટે પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવાનું મુખ્ય કારણ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવથી કલાવિધાનને પોષણ મળેછે. એ ઉપરથી સ્હામું તત્ત્વ અર્થાત્ જ ફલિત થાય કે પ્રેક્ષક મંડળે નટના અભિનય તરફ સમભાવપૂર્વક ધ્યાન આપવું. The Art of Acting નો લેખક કહેછે કે ઘણું કરીને નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બેમાથી પ્રેક્ષક મંડળ વધારે કર્તવ્યપરાયણ છે. આ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ છે. પરંતુ આપણી હાલની અહિંની રંગભૂમિ ઉપર એ બાબત શોચનીય સ્થિતિ છે. નટવર્ગમાં ઊંચી કર્તવ્યબુદ્ધિથી પ્રેરિત પ્રેક્ષક મંડળનો આદર વખતે વિરલ હશે. પરંતુ એ દોષ નથી હોતો ત્હાં પણ પ્રેક્ષક મંડળ રંગભૂમિ તરફ કર્તવ્યમય થઈ ધ્યાન દેતુ નથી; એટલું જ નહિં, પણ ગડબડાટ, નાટકનાં ગાયનો નટવર્ગ જોડે સૂર મેળવીને અથવા બેસૂરી રીતે (ઘણે ભાગે બેસૂરી રીતે જ) ગાવા મંડી જવું, વગેરે ધમાધમ ચાલેછે એ અનુભવ સર્વ રસિક જનોને ખેદ ઉત્પન્ન કરનારો છે. મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર વખતોવખત પ્રેક્ષક મંડળમા ગડબડાટ રોકવાને હેમાના કેટલાકને 'ઓર્ડર', ઓર્ડર' એમ બૂમ પાડવી પડતી જાણીછે, તે આ વિષયમા અત્યન્ત સૂચક છે. એટલું જ નહિં પણ પ્રેક્ષક મંડળમાથી અર્ધનિરક્ષર જેવો વર્ગ–મેમન જાતના ન્હાના ન્હાના દુકાનદારો ફેરિયા વગેરે ખાસ–ગડબડાટ ના હોય તો પણ 'ઓર્ડર', 'ઓર્ડર' કરીને તોફાન માટે જ ખોટી બૂમો પાડતા જોયાછે. અભ્યાસકાળમાં મુંબાઈમાં આ જોઈને મ્હેં તથા મ્હારા એક મિત્રે એ ઉપરથી હેવા મેમનોનું નામ જ "ઓર્ડર" પાડયું હતું. હાવી કોલાહલમય સ્થિતિમાં કિયો સમર્થ નટ પણ પોતાની કલા ખીલાવી પ્રગટ કરી સકે ?

આપણે આહં અનેક કારણોને લીધે રંગભૂમિની પૂર્ણ કલા

પાડેલી નથી. પરંતુ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ જુદી છે. છતાં ત્હાં પણ દોષ પ્રગટ થતા હતા. ઉપર કીન અને લૉર્ડ કૉર્કની વાત કહી. એથી ઉલટા પ્રકારનો અનુભવ કીનને જ એક વાર થયો હતો તે નોંધવા લાયક છે. સર જાઇલ્સ ઓવરરીચનો અભિનય કીને પ્રથમ વાર કર્યો તે વખત હેના અભિનયમાં હેવો તો ભાવાતિરેકનો ઉત્કર્ષ આવ્યો હતો કે—નાટકગૃહની ગમ્ભીર નિઃશબ્દતામાં એકાએક તીવ્ર બૂમોના ઉદ્‌ગાર ઉપરા—ઉપરી પ્રતિધ્વનિત થવા લાગ્યા; એ શાન્તિનો ભંગ મૂર્છા પામેલી સ્ત્રીઓને લઈ જવાના ગડબડાટથી થવા માંડ્યો; લૉર્ડ બાયરનને એક જાતનું તાણ આવી ગયું; "પિટ"માંના સર્વ લોકો એકે જથે ઊભા થયા; નાટકગૃહના બીજા ભાગના લોકોએ એ કૃતિનું અનુકરણ કર્યું; અને ટોપીઓ અને રૂમાલો અપ્રતિમ ઉત્સાહથી ઊંચે વીંઝાવા લાગી તે સાથે આખા નાટકગૃહમાં સ્તુતિ-દર્શક તાળીઓની ગર્જના ઉપર ગર્જના વ્યાપી રહી. કીન આ અદ્‌ભુત ખેલ પછી ઘેર ગયો ત્હારે 'લૉર્ડ' વર્ગને પૂજ્યવૃત્તિથી જોનારી હેની સ્ત્રીએ પૂછ્યું:—"કેમ, એડમંડ, લૉર્ડ ઈસેક્સે એ વિશે શો અભિપ્રાય બતાવ્યો ?" કીન બોલ્યો:—

"Damn Lord Essex, Mary, the pit rose at me."

"ઉડ્યો લૉર્ડ ઈસેક્સ, મેરી, "પિટ"માનું મંડળ મ્હારા માનાર્થે ઊભું થયું."

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવસંબન્ધ, એ જ ખરો સિદ્ધાન્ત.

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટ એ બે વચ્ચે સમભાવજનિત અન્યોન્ય પ્રતિ આદરનું આ ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. ત્હારે, આ બધી ચર્ચાથી જણાશે કે (સભા-ક્ષોભને અર્થે વ્યક્તિરૂપ પ્રેક્ષકોના અનાદરની વાત ગૃહીત ગણીને કોરે મૂકતાં) ખરો સિદ્ધાન્ત એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ સંપાદન થાય હેવો—કલાવિધાનનાં તત્ત્વોનું બલિદાન આપ્યા વિના—આદર કરવો એ નટનું કર્તવ્ય છે—જેમ એ સમભાવ નટને આપવો એ

પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય છે તેમ. તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો આ પ્રકારનો રસનિષ્પાદક સંબન્ધ છે: પ્રેક્ષકવર્ગની પ્રેરક શકિત તથા આ વિષયમાં નટના કર્તવ્ય અને વ્યાપારનો અપૂર્વ મહિમા સર હેનરી અર્વિંગે સબળ શબ્દોમાં આલેખ્યોછે:—

"How noble the privilege to work upon these finer—these finest—feelings of universal humanity. How engrossing the fascination of these thousands of steady eyes, and sound sympathies and beating hearts which an actor confronts, with the confidence of friendship and co-operation, as he steps upon the stage to work out in action his long pent comprehension of a noble masterpiece!"×

"સમગ્ર મનુજમંડળના આ સૂક્ષ્મતર—આ સૂક્ષ્મતમ—ભાવ ઉપર અસર કરવાનો અધિકાર કેવો ઉદાત્ત છે! કોઇ ઉમદા ઉત્તમ કારીગરીની બનાવટવાળા ગ્રન્થનું અન્તઃસ્વરૂપ પોતે મનમા ગ્રહણ કરેલું તે લાબો વખત સુધી દાબી રાખેલુ હોઈ અન્તે અભિનયની કૃતિમા તે ઉદ્ભાવી કાઢવા માટે નટ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂકેછે તે વખતે, સુહૃદ્ભાવ અને અન્યોન્ય સાહાય્યની સહકારિતાથી ઉત્પન્ન થતા વિશ્વાસથી પ્રેરાઈ, નટની સમક્ષ જે હજારો સ્થિર નયનો, અને પરિપક્વ સમભાવની વૃત્તિયો, અને ભાવથી ઊછળતાં હૃદયો ઉપસ્થિત થાયછે, ત્હેની મોહક વશીકરણશક્તિ કેવી નટને તલ્લીન કરનારી હોયછે!"

× The Actor's Art, p. 77.

પ્રકરણ ૯ મું

અભિનયકલાને સંબન્ધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નો.

અભિનયકલા સદાચાર-પોષક છે?

અભિનયકલાનાં કલાનિષ્પાદક તત્ત્વોની પરીક્ષા થઈ ગઈ. હવે અભિનયકલાને સંબન્ધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નોનું અવલોકન કરવું ઇષ્ટ લાગેછે. અભિનયકલા સદાચાર, નીતિ, નું પોષણ કરવાને સમર્થ છે કે કેમ? આ પ્રશ્ન પ્રથમ લઉછું. આ અતિશય કંટકપૂર્ણ પ્રશ્ન છે; હેમાં બંને પક્ષના મત ધારણ કરાયલાછે, અને બંને પક્ષમાં કાંઇ કાંઈ સારસ્ય જણાયછે. અભિનયકલાની આ અસર બે વર્ગ ઉપર થાયછે-(૧) પ્રેક્ષક વર્ગ અને (૨) નટવર્ગ. પ્રથમ પ્રેક્ષકવર્ગ લઇયે. નટનું સામર્થ્ય જનમંડળ ઉપર સારી અથવા નઠારી અસર કરવાનું અતિશય છે, એ અનુભવસિદ્ધ છે. નટના આ અધિકારનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવામા આવેછે તે ઉપર પ્રેક્ષક મંડળના આચાર ઉપર અસરનો આધાર રહેછે.

(Schlegel) શ્લેજેલ કહેછેઃ—

પ્રેક્ષકવર્ગના આચાર ઉપર અસર.

"The privilege of influencing an assembled crowd is exposed to most dangerous abuses. As one may disinterestedly animate them for the noblest and best of purposes, so another may entangle them in the deceitful meshes of sophistry and dazzle them by the glare of a false magnanimity, whose vain-glorious crimes may be painted as virtues and even as sacrifices. Beneath the delightful charms of oratory and poetry, the

poison steals imperceptibly into ear and heart.'x

" એકઠા મળેલા જનમંડળ ઉપર અસર કરવાના અધિકારનો અતિ ભયંકર દુરુપયોગ થવાનો સંભવ છે. ઉમદામાં ઉમદા અને ઉત્તમ કાર્યને અર્થે એક જણ નિઃસ્વાર્થ રીતે લોકોને ઉત્તેજિત કરે, તો બીજો માણુસ વાક્છલના કપટમય પાશમાં હેમને ગૂંચવી દે, અને ખોટી ઉદારતાના ઝગઝગાટથી ઝંખાવી નાંખે, અને એ ઉદારતામાં સમાયલા દમ્ભી અપરાધોને સદ્ગુણોના આભાસ બતાવે, એટલું જ નહિ પણ આત્મબલિદાન છે એમ દેખાવ કરે. વક્તૃત્વ અને કવિત્વની આનન્દજનક રમણીયતાની નીચે ગૂઢ રહેલું વિષ અલક્ષ્ય રીતે જનમંડળના કર્ણમાં અને પછી હૃદયમા છાનુંમાનું પ્રવેશ કરેછે."

[આ ટીકા વસ્તુતઃ નાટકકાર અથવા વક્તાને અને પરંપરયા નટને, લાગૂ પડે છે.]

આમ અભિનયકલાનું પરિણામ પ્રેક્ષક મડળ ઉપર સારું તેમ-જ ખોટું થવાનો સંભવ છે. ઇંગ્લાડમાં પ્યુરિટન લોકો રંગભૂમિની વિરુદ્ધ હતા, તે હેના સદાચારને હાનિકારક વલણુને લીધે જર્વોમ્હનસ કહેછે તેમ શેક્સ્પીઅર અને તે પછીના સમયમા સ્ત્રી નટીઓનો રિવાજ ના હોવાને લીધે નાટકગ્રન્થોમા અતિશય છૂટને માર્ગ મળ્યો હતો; અને ત્હેનુ પરિણામ પ્રેક્ષક વર્ગના આચારાદિક ઉપર અનિષ્ટ થવાના સંભવને લીધે આ પ્યુરિટનોની વૃત્તિનો ખુલાસો મળેછે. તેમ જ નટવર્ગનો આચાર પણુ અતિ ઉત્તમ ન્હોતો,-જો કે તે કાળની એકંદર સ્થિતિ જોતાં એ દશા ખાસ ઉત્કટ રૂપની ના ગણાય.

નાટકગ્રન્થો તથા નટવર્ગ સદ્દવૃત્તિપરાયણ હોય તો સારી અસર થાય.

સારાંશ એ કે-નાટકગ્રન્થો અને નટવર્ગ એ સદાચારપરાયણ હોય તો પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારી અસર થાય; એથી ઉલટી દશાનું પરિણામ ઉલટું થાય. અને ખરું જોતાં રંગભૂમિ અને જન-સમાજ એ બંનેનો અન્યોન્ય ઉપર વ્યાપાર હોવો ઘટેછે કે સામાજિક નીતિવિષયક

x Dramatic Literature, p. 39.

ધોરણ અને ભાવના જેવાં હોય તેવી છાપ પડવાની; માટે નીતિનું સાર્વત્રિક વાતાવરણ મલિનતાથી મુક્ત હોય એ પ્રથમ આવશ્યક મર્યાદા છે.

અને રંગભૂમિની જે ઉત્તમ ભાવના હમણાં જ 'નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સંબન્ધ' ના પ્રકરણને અન્તે સર હેન્રી અર્વિંગનાં જોસ્સાભર્યાં વચનોથી બતાવાઈછે તે ભાવનાની સમીપ જેમ જેમ વધારે જવાશે તેમ તેમ રંગભૂમિનું નીતિવિષયક વાતાવરણ વિશુદ્ધ, ઉન્નતિકર, અને ઉદાત્તભાવ ઉત્પન્ન કરનારું બનશે.

નટવર્ગની નીતિ ઉપર નાટ્યકલાની અસર

હવે (૨) નટવર્ગની નીતિ ઉપર અભિનયકલાની સારી માઠી અસર લઇયે. પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં આપણે જોઈ ગયા છિયે કે પ્રાચીનતમ સમયથી માંડીને નટવર્ગની સામાજિક પદવી, અને નીતિ સંબન્ધી સ્થિતિ, હલકા પ્રકારની જ મનાઈછે. અહિંની આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર હજી એ પ્રકારની જ અનિષ્ટ દશા છે. ઇંગ્લાંડમા વિશુદ્ધિનો પ્રકાશ પડવા માંડ્યોછે; જ્યાં સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી વગેરે જેવાં સામાજિક પ્રતિષ્ઠાવાળાં નટનટીઓનો ઉદ્‌ભવ છે ત્યાં પણ કાંઈક હજી સુધારા માટે અવકાશ છે ખરો.

આધુનિક ઇંગ્લાંડમાં રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ.

પરંતુ નટના ધંધાને વિશે જેટલો નીતિની શિથિલતાનો ભય મનાયછે તેટલો છે નહિં. એક સાધારણ ચિહ્ન લઇયે. Stage-kiss–રંગભૂમિ ઉપરનું ચુમ્બન–તે લૌકિક ચુમ્બનથી ભિન્ન હોયછે, સ્પર્શહીન ચુમ્બનાભાસ હોયછે,–આ રંગભૂમિની મર્યાદા ઇંગ્લાંડમાં મનાયછે તે રંગભૂમિની નીતિની ભાવના અને ધોરણ માટે બહુ સૂચક છે.

આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિષિદ્ધ પ્રસંગો–યુદ્ધ, લગ્નવિધિ, ભોજન વગેરે–કહેલાછે. ત્હેમાં ચુમ્બનોપચારની પણ ગણના કરેલીછે. ઉપરની stage-kiss ની મર્યાદા કરતાં પણ આ એક ક્રમ આગળ વધેછે. કૃત્રિમ ચુમ્બનાભાસ, આલિઙ્ગનાભાસ ઇત્યાદિ ઉપચારથી કાંઇક અમર્યાદા અને હેતું સંભાવી પરિણામ, હૃદયવિકાર–હેને પણ પ્રસંગ ના આપવાના હેતુથી એ નિષેધ ઘણે ભાગે થયો હશે એમ લાગેછે.

સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ચુમ્બનનો નિષેધ.

પરંતુ ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પાછા જઇયે. એક નટીનું વચન કેટલાંક વર્ષો ઉપર વર્તમાનપત્રોમાં આવ્યું હતું; તે આ પ્રમાણેઃ—

સદ્વૃત્તિ સાચવવી એ નટીના આત્મસંમાનથી સાધ્ય છે.

"An erroneous popular idea of the stage is that behind the scenes there is much social intercourse. The very reverse is the truth. A performance is business, pure and simple, and a very serious business it is indeed to the actors engaged in it. During the time allowed between the acts all is bustle. There is absolutely no time for social intercourse."

"રંગભૂમિ વિશે એક ભૂલ્યભરેલી લૌકિક કલ્પના હેવી છે કે પડદાની પાછળ બહુ અન્યોન્ય વ્યવહાર ચાલેછે. સત્ય સ્થિતિ એથી તદ્દન ઉલટી જ છે. નાટકનો ખેલ તે ધંધાનો વ્યાપાર છે, કેવળ ધંધાનો જ વ્યાપાર, અને હેમા રોકાયલા નટવર્ગને મન તો એ ખરેખરો ભારે મહત્ત્વનો ધંધો છે. અંકોની દરમ્યાન આપેલા

અવકાશમાં સર્વત્ર કામકાજની ધામધૂમ હોયછે. અન્યોન્ય વ્યવહાર માટે બિલકુલ પણ વખત મળતો નથી."

અભિનયમાં અવશ્ય આવતા પ્રેમપ્રસંગોની અસર

આ ખરું છે. પરંતુ તે છતાં પણ, રંગભૂમિની સાથે જોડાયલાં બીજાં જોખમો છે;—નાટકના ખેલ વખતે પડદા પાછળ વ્યવહારનો પ્રસંગ નથી મળતો તે ઠીક, પરંતુ rehearsal (પૂર્વ-પ્રયોગ) વખત તથા તે પછી, સ્વાભાવિક રીતે પ્રસંગો ઉપસ્થિત થાય, તેમ જ અભિનયને અંગે જ શૃંગાર રસના પ્રયોગની અસર હૃદયવૃત્તિ ઉપર થયા વિના ના રહે. આ શંકાનો ઉત્તર એ જ નટીના શબ્દોમાં કાંઇક મળેછે:—

"I do not discuss the so-called 'dangers' of the stage, for there are none to the self-respecting young woman. If she conducts herself as a gentlewoman should, she meets with the same courtesy accorded to her everywhere."

"રંગભૂમિના કહેવાતા 'ભયો' વિશે હું ચર્ચા જ કરતી નથી, કેમકે આત્મસંમાન રાખનારી યુવતીને સંબન્ધે એ 'ભયો' છે જ નહિં. સન્નારીએ વર્તવું જોઇયે તેમ જો એ પોતાનું આચરણ રાખે તો બધે મળેછે ત્હેવું જ માન અને સભ્યતા ત્હેને રંગભૂમિમાં પણ મળેછે."

પુરુષ નટોમાં સદાચરણની શિથિલતા

આ તો સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ હોય ત્ય્હાની વાત થઈ; પરંતુ પુરુષો જ સ્ત્રીવેશ લેતા હોય, ત્ય્હાં નટવર્ગની નીતિનું સામાન્ય ધોરણ કલુષિત હોય ત્હેનું શું? રંગભૂમિના ધંધા જોડે એ દશા જોડાયલી જ છે—આમ ભાસ થાયછે.

અને છેક ભાસ નથી; વસ્તુસ્થિતિ હેવી જ છે. પરંતુ ભાસ એટલો

એ અભિનયકલાનો દોષ નથી.

છે કે એ સ્થિતિ રંગભૂમિના કલાસ્વરૂપનું પરિણામ નથી, માત્ર રંગભૂમિના ધંધા તરીકે આજસુધી જે વર્ગ દોરાયલોછે તે વર્ગની જ જ્ઞાન, કેળવણી, આચાર, ઇત્યાદિ સંબન્ધે નિકૃષ્ટતાનું એ ફળ છે.

તેમ જ, ધંધા તરીકે નહિં, પણ કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં કેટલાંક અનિષ્ટ પરિણામ થાયછે–ભજવનારાં સ્ત્રી પુરુષોનાં હૃદય ઉપર નીતિ સંબન્ધી શિથિલતાની છાપ પડવાનો સંભવ રહેછે. આમ પણ વાંધો બતાવાયછે. પરંતુ હેમાં પણ અભિનયકલાને માથે જનમંડળમાંની વ્યક્તિયોની આચારશિથિલતાનો દોષ ઢોળી પાડવામાં આવેછે.

સદાચારનાં મૂળ બીજ- કેળવણી, ધર્મબુદ્ધિ ઇત્યાદિની આવશ્યકતા.

માટે સર્વે પ્રકારને સારું–ધંધો સ્વીકારનાર નટ, કલાપ્રેમી નટ તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ, સર્વેને સારું,–રંગભૂમિની સંસ્થાનું પરિણામ ઇષ્ટ અથવા અનિષ્ટ થવા માટે ધાર્મિક કેળવણી, આચાર-સંયમ, જ્ઞાન, કેળવણી, ઊંચી ભાવના, એ પ્રકારનાં તત્ત્વો ઉપર સર્વ આધાર છે. રંગભૂમિને દોષ દેવો વાજબી નથી. એ ખરું કે રંગભૂમિ આચારાદિક ઉપર અસર થવા માટે પ્રસંગોનું દ્વાર ઉઘાડેછે; પરંતુ તેમ તો બીજી અનેક સંસ્થાઓ માટે કહી સકાશે. ખરું જોતાં, અભિનયકલાની ઊંચી ભાવના અને તત્ત્વોની ખરી પૂજા થાય તો પરિણામ ઉન્નતિકર જ છે.

સ્ત્રીઓ અને રંગભૂમિ

રંગભૂમિ અને સદાચારના પ્રશ્નમાંથી સહજ ઉદ્‌ભવતો પ્રશ્ન રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશ કરવો ઇષ્ટ છે કે નહિં તે છે. હમણાં જ ઇંગ્લાંડની એક નટીનો મત ઉપર ટાંકયોછે તે ઉપરથી જણાશે કે સદાચારને

વિશે ભય રંગભૂમિમાં ટેકવાળા અને મર્યાદા સાચવી વર્તનારી સન્નારીને માટે તો બિલકુલ નથી. તો એ અંશની ચર્ચા વધારે ના કરતાં,—સ્ત્રીવેશ પુરુષો ભજવે અને સ્ત્રીઓ ભજવે એ બેના ગુણદોષની પરીક્ષા જરાક કરિયે.

સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી મનાતા લાભ.

પ્રેક્ષકમંડળને ઇન્દ્રિયસુખના પ્રલોભનનો ભય.

અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ.

સ્ત્રી નટીને પ્રેમપ્રસંગોથી થતી અસર.

જર્વાઇનસ કહેછે કે ઇંગ્લાંડમાં શેક્સ્પીઅરના સમયમાં અને તે પૂર્વે સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ન્હોતી આવતી તે લાભકારક હતું; કેમકે નટવર્ગ તથા પ્રેક્ષકવર્ગ ખોટા ઇન્દ્રિયસુખના આસ્વાદનનાં પ્રલોભનમાંથી બચતા, અને નાટ્યવૃત્તાન્તના સ્વરૂપ ઉપર મન વિક્ષેપ વિના સંલગ્ન રહેતું, પડદા પાછળની અયોગ્ય પ્રેમવૃત્તિઓનો ઉદ્ભવહેતુ જ લુપ્ત થતો. અને નટવર્ગની નીતિને ભયમાં આણનાર પ્રસંગ ઉત્પન્ન ન્હોતા થતા. તે સાથે અભિનયકલામાં અતિશય ઉત્કર્ષયુક્ત વિકાસ-સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ના મળવાને લીધે-થઇ સક્યો. એક બીજી હાનિ એમ કલ્પાય કે-નાટકમાં શૃંગારરસને પ્રસંગે જે પ્રેમોપચારાદિક ભજવવા પડવાના તેથી સ્ત્રી નટીને હૃદયવૃત્તિ ઉપર કાંઇને કાંઇ સંસ્કાર પડી હેની પોતાની સદ્‌વૃત્તિ અને ચરિતને ભયનો સંભવ ઉત્પન્ન થાયછે.

એ કહેવાતા લાભના ખુલાસા-અને તે સ્હામે પ્રેક્ષકવર્ગને મૂકવાના બીજા વિચાર.

પુરુષજાતિનો આત્મસંયમ.

આ વાંધાઓના ખુલાસા તેમ જ ત્હેના સ્હામેના ત્રાજવામાં મૂકવાની વાતો જોઇયે. સ્ત્રી નટી રંગભૂમિ ઉપર આવી ત્હેના ફક્ત દર્શનાદિકથી જ પ્રેક્ષકવર્ગને અને નટને પ્રલોભનનો ભય માનવો હેમાં, પુરુષવર્ગની આત્મસંયમની કેવળ અવજ્ઞા કર્યા જેવું થાયછે. ખરે, ઓછામાં ઓછા સંયમ વાળા પુરુષને વિશે

પણ આ કલ્પના અપમાનપૂર્ણ આરોપ મૂકનારી જણાયછે. નટવર્ગની વાત ક્ષણભર કોરાણે રહી પણ પ્રેક્ષક વર્ગને તો નિકટ સંપર્કને અભાવે, માત્ર સૌન્દર્યના દર્શનથી જ ચલિત થતો કલ્પવામાં મનુષ્યજાતિની અન્તર્ગત ઊચી વાસનાને અપમાન અપાયછે.

પડદા પાછળની પ્રેમવૃત્તિયોનો તો સમાધાન કરનાર ઉત્તર પાછળ જ આપણે એક અંગ્રેજ નટીના વચનમાં જોયેાછે; કે રંગભૂમિ ઉપર એ પ્રલોભન માટે વખત જ નથી મળતો, તો પ્રસંગની વાત જ ક્યહાં ? તેમ જ નટીની હૃદયવૃત્તિ ઉપર અભિનય જોડે આવશ્યક પ્રેમપ્રસંગોના કુસંસ્કારના ભયનો ઉત્તર પણ એ નટીના વચનમાં સૂચવાયોછે. બધો આધાર નટવર્ગની હૃદયવૃત્તિ અને નીતિની ઉચ્ચ ભાવના ઉપર છે,–એ ખરી કૂંચી છે. શેક્સ્પીઅરના સમયમાં નટવર્ગને–સ્ત્રી નટીઓ ના હોવાને લીધે–આચરણ સંબન્ધે ભયકારક પ્રસંગ ટળતા હતા એમ જર્વાઇનિસ કહેછે–પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી હતી. ? નટવર્ગનું આચરણ–એ ' પ્રલોભન ' ન્હોતું છતાં–કેટલું શિથિલ હતું તે સુપ્રસિદ્ધ વાત છે.

પડદા પાછળ પ્રસંગોને માટે સમય જ નથી હોતો.

જર્વાઇનસ કહેછે: સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી નાટ્યકલાની ખીલવણી વધારે સબળ થઈ–એમ લાભ બતાવેછે. પણ એ લાભ હેના જ વચન ઉપરથી એટલામાં જ સમાયોછે કે છોકરાઓને બાલ્યકાળથી અભિનયકલામાં પ્રવીણતા મળતી, તે માટે તૈયાર કરવામાં આવતા, અને તેથી નટવર્ગ માટે શિક્ષણનો પ્રસંગ વિશેષ વિસ્તીર્ણ થતો હતો. પરંતુ આ કાંઇ વિશેષ લાભ નથી. હાલના સમયમાં કેટલાં વર્ષોથી સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર વેશ ભજવેછે તેથી બાલક નટ એ જાતિ બહુધા લુપ્ત જ થઈછે.

નાટ્યકલાની ખીલવણી આભાસરૂપ જ છે.

છતાં સર હેનરી અર્વિંગ, કીન, ગેરિક, વગેરે સમર્થ નટો કેમ ઉત્પન્ન થઈ શક્યા ? ઉત્તરો મ્હને તો બાળક નટની સંસ્થામાં હાનિનો જ માર્ગ લાગેછે. બાલક વયેથી જ

સ્ત્રીવેશથી બાલક સ્વભાવમાં અકાલે વિકાસ.

સ્ત્રીવેશ–તરુણ સ્ત્રીનો–વેશ, તેમ જ બીજા વેશ લેવાથી, એ બાલનટોમાં અકાલે વિકાસબુદ્ધિ, હૃદયવૃત્તિ, સામાજિક જ્ઞાન, ઇત્યાદિનો અકાલે વિકાસ–થવાથી અનિષ્ટ પરિણામ–કાંઇક ધૃષ્ટતા, કાંઈક સદ્‌વૃત્તિમાં શિથિલતા, વગેરે પરિણામ–થતાં લાગેછે.

સ્ત્રીઓ ના હોવાથી નાટકસાહિત્યમાં નિર્લજ્જતા.

બીજું, આટલા લાભની સ્હામે મ્હોટી હાનિ જર્વોઇનસે કબૂલ કરેલા શબ્દોમાંથી જણાઈ આવેછે. જનસમાજને સદ્વૃત્તિ તરફ વાળવાનું કાર્ય નાટકને કરાવવું ઇષ્ટ હોય તો તો નાટકગ્રન્થોમાં અમર્યાદ શૃઙ્ગાર પણ ના જોઇયે. પરંતુ સ્ત્રીઓ વેશ ભજવતી ન્હોતી તેથી મર્યાદાનું દબાણ ના રહ્યું અને શેક્સ્પીઅરના સમય પછી તો નાટકગ્રન્થો અત્યન્ત અમર્યાદ શૃઙ્ગારવાળા થયા એટલું જ નહિં, પણ સામાન્ય સભ્યમંડળમાં ઉચ્ચારાય નહિં હેવી ધૃષ્ટ વાણીનો આદર નટો કરવા લાગ્યા. જર્વોઇનસના શબ્દો લઇયેઃ—

"Dramatic poetry was in later times seduced by this custom to become *still* more *bold* and impudent."*

શેક્સ્પીઅરના વખતમાં જ નાટકગ્રન્થોમાં લજ્જાની મર્યાદા ઓળંગાતી હતી, પરંતુ હેના કરતાં પણ વિશેષ રીતે–"પાછળના વખતમાં આ (સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર દાખલ ના કરવાના) રિવાજથી નાટકનું કવિતાસાહિત્ય વિપથ માર્ગે દોરાયું હતું અને વધારે ધૃષ્ટ અને અમર્યાદ થયું હતું."

---

* Shakespeare Commentaries, p. 92; also see Encycl. Brit. p. 433.

અને હેમાં આશ્ચર્ય નથી. રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રી નટીઓની હાજરીમાં હેમના સહકારી નટોની હૃદયવૃત્તિના સ્વરૂપને ઉન્નત કરવાનું અને સ્ત્રીઓ તરફ નાગરિક સંમાનવૃત્તિથી પ્રેરાઈ આત્મસંયમ શીખવવાનું સામર્થ્ય છે, ત્હેને વ્યાપારસ્થાન મળીને, અન્તે એ સ્થિતિનો પ્રત્યાઘાત નાટકસાહિત્ય ઉપર પડી, એ સાહિત્ય કાલક્રમે વિશુદ્ધ બનેછે.

સ્ત્રી નટીની હાજરીથી ઉપજતો આત્મસંયમ.

બીજું વિચારવાનું એ છે કે સ્ત્રીવેશ ધારણ કરનારા છોકરાઓ ઉપર પોતાના એ સતત વ્યાપારની અસર અવશ્ય થવાની, અને તે હેમના પુરુષોચિત સ્વભાવ ઉપર પ્રત્યાઘાત કર્યો વિના ના રૂહે, અને અનેકવાર હેમના આચરણ ઉપર પણ અનિષ્ટ અસર થવાનો ભય રૂહેછે. સ્ત્રીવેશ લેવાનો ધંધો કરનારા નટોમા બાયલાપણું,–નિત્ય ચેષ્ટાઓમાં પણ–પ્રવિષ્ટ થાયછે એ અનેકવાર જોઇયે છિયે. ઈ.સ. ૧૯૦૩ માં એક મરાઠી નાટકમંડળીના ખેલ મ્હેં જોયા હતા, હેમાં અભિનય વગેરે ઉત્તમ હતું; એ મંડળીમાં એક નટ–સ્ત્રીવેશ લેનારો–હેવો તો સ્ત્રીરૂપ હતો કે એ પુરુષ છે એમ ક્ય્હાં સુધી મ્હારા માન્યામાં આવતું ન્હોતું. મંડળીના માલિકને પૂછ્યું ત્હારે જ ખાતરી થઈ. હેના સ્ત્રીવેશના અભિનયમા લાલિત્યાદિક અતિ સુઘડ અને આકર્ષક હતાં; પરંતુ એ ગુણની પ્રાપ્તિ પુરુષોચિત સ્વભાવના બલિદાનથી મેળવી હતી; એટલે સુધી કે રંગભૂમિ ઉપર પુરુષનો વેશ એ ભજવતો–કવચિત્ જ–ત્ય્હારે હેને એ ફાવતો ના હોય, પોતે પોતાના સ્વભાવવિરોધી વાતાવરણમા હોય, એમ લાગતું હતું, અને પ્રેક્ષકને લાગતું કે આ કોઇ સ્ત્રીએ પુરુષવેશ લીધોછે.

સ્ત્રીવેશ ભજવનાર પુરુષોમાં બાયલાપણાનો પ્રવેશ.

આ તો બહુ મ્હોટી હાનિ નથી; કેમકે આ પરિણામ હમેશાં

થાયછે જ એમ નથી. એ જ મંડળીમાં બીજા 'સ્ત્રી–નટો' રંગભૂમિની બ્હાર, અથવા પુરુષવેશ ભજવતે સ્ત્રીત્વથી અસ્પૃષ્ટ રહી સકતા હતા. અને સમર્થ નટ હોય તે તો ગમે તે વેશ ભજવે પણ પોતાની વિલક્ષણતા ખોઈ બેસતા નથી. The Actor's Artનો લેખક કહેછે તેમઃ—

"Although the actor impersonates many characters, he never loses his own; but merely sinks it while on the stage."§

"નટ અનેક સ્વરૂપો ધારણ કરેછે, પરંતુ તે પોતાનું આત્મવિલક્ષણ સ્વરૂપ લુપ્ત નથી કરતો; માત્ર રંગભૂમિ ઉપર પોતે હોયછે તેટલો વખત એ પોતાનું સ્વરૂપ–ધારણ કરેલા સ્વરૂપમાં–ડુબાવી દેછે."

સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ ભજવે તેથી થતા અવાચ્ય અનાચાર.

પરંતુ એક બીજા પ્રકારનું અનિષ્ટ પરિણામ સ્ત્રીવેશ પુરુષોને આપવાથી થાયછે તે બે શબ્દોમાં જ પતવવું પડશે. જ્યોર્જ હેનસ સ્ત્રીનટીઓને પ્રસંગે નાટકના પડદા પાછળ અનુચિત પ્રેમવૃત્તિયોનો ભય રાખેછે, 'છોકરા–નટી' ઓને વિશે હેવા અને એથી પણ વધારે નિન્દ્ય અને અવાચ્ય પ્રસંગોનો ભય તેટલો જ, અથવા તેથી વિશેષ છે.

સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ યથાર્થ ભજવી સકે.

પરંતુ એક વિશેષ મહત્ત્વની વાત એ છે કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ જ ખરી સફળતાથી ભજવી સકશે. સ્ત્રીજનોચિત કંઠત્વ, લાલિત્ય, ગૌરવ, અને હેવા અમરૂપ ગુણો સ્ત્રીજાતિનું જ ખાસ ધન છે, અને તેથી એ ગુણોનું અનુકરણ કરવું અશક્ય છે. જ્યોર્જ હેનસે જે દાખલા સફળ છોકરા–નટીઓના આપ્યા છે

§ The Actor's Art, p 12.

તે અપવાદરૂપ જ—અને તેથી સામાન્ય નિયમને સાબીત કરી આપનાર—ગણવા જોઇયે. સ્ત્રીઓ કને પુરુષવેશ સફળ રીતે ભજવવાની આશા રાખિયે તો પુરુષો કને સ્ત્રીવેશના પૂર્ણ અભિનયના સાફલ્યની અપેક્ષા રાખવી. અલબત, યૂરોપમાં કેટલીક નટીઓ હેમલેટ વગેરે પુરષવેશ સમર્થ રીતે અને તદ્રૂપતા સાધીને ભજવે છે—હેનું ઉદાહરણ પાછળ પ્રસંગવશાત્ આપણે જોયુંછે. પરંતુ આ વિપરીત પક્ષનો અપવાદ જ માનવાનો છે,



પ્રકરણ ૧૦ મું.

ધંધાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ.

ધંધાધારી નટ અને કલાપ્રેમી નટ.

અભિનયકલાનો એક બીજો આનુષંગિક પ્રશ્ન એ કલાની સિદ્ધિને અંગે ઉત્પન્ન થાયછે. કલાસિદ્ધિ માટે અભ્યાસ અને ઈશ્વરદત્ત શક્તિ બંને આવશ્યક છે જ; એ કલા સ્વયંભૂ છે તેમ જ અભ્યાસસાધ્ય છે. તો વધારે ચઢતો અભિનય ધંધાધારી નટો કરી સકે કે કલાપ્રેમી નટો એ સિદ્ધિ મેળવી સકે?–એ પ્રશ્ન જરાક જોવા લાયક છે. આ પ્રશ્નને વિશે બંને પક્ષની તરફ દલીલો લાવી સકાશે. હેની તુલના કરવી સુજ્ઞ જનોને સોંપી એ દલીલો તથા તે વિશે થોડાક વિચાર અહિં રજૂ કરુંછું.

કલાપ્રેમી અભિનય એ અર્વાચીન સંસ્થા છે.

પ્રથમ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે કલાપ્રેમી અભિનય પ્રાચીન કાળમાં જાણવામાં આવ્યો નથી. ઇતિહાસ-દર્શનમાં એ આપણે જોયુંછે. શેક્સપીઅરના સમયની થોડી પૂર્વે નવીન રૂપે નાટ્યકલા ઇંગ્લાંડમાં દાખલ થઈ તે વખતે યદ્યપિ નટ-વર્ગ સ્વતંત્ર રૂપે હતો તથાપિ નટનો 'ધંધો' એમ સ્પષ્ટ રૂપે સ્વીકારાયું ન્હોતું; નટમંડળીઓ રાજદરબાર અથવા અમીર ઉમ-રાવના આશ્રય તળે રહી અભિનય કરતી હતી. મ્યુનિસિપાલિટી-ઓએ વારંવાર નટવર્ગની અમર્યાદાઓ સ્હામે હુકમો કાઢ્યા તે વખત રાજદરબારી નટવર્ગે પ્રિવિ કાઉન્સિલને અપીલ કરી ત્હેમાં બચાવમાં રાજદરબાર માટે ભજવેિ છિયે તેમ જ હમારો ઉદર-નિર્વાહ પણ થવો જોઇયે એમ દલીલ મૂકી હતી, ત્હેના જવાબમાં અધિકારીઓએ કહ્યું હતું કે–હલકા વર્ગની આગળ ખેલ કરવાની જરૂર નથી; ખાનગી મકાનોમાં ખેલ ભજવવા; અને ઉદરનિર્વાહને વિશે કહ્યું કે નાટ્યકલાને ધંધો બનાવવાનો રિવાજ કદી નથી.

આમ એક જાતની હામ બીડવાનો પ્રસંગ આવ્યો તે પછી રંગભૂમિ દૃઢ પાયા ઉપર સ્થપાઈ અને નટવર્ગ નાટ્યકલા ધંધા તરીકે સ્વીકારીને વધારે કેળવવા લાગ્યા.* આ ઉપરથી એમ સમજવાનું નથી કે પૂર્વેની નટમંડળીઓ કલાપ્રેમી મંડળીઓ હતી. એ લોકો વાસ્તવિક રીતે ધંધા તરીકે જ ખેલ કરતા; માત્ર હેમનું આશ્રયસ્થાન જનસમાજને બદલે રાજદરબાર અને અમીર વર્ગ હતા.

આપણા દેશમાં એ સંસ્થા નહિં જેવી જ છે.

એટલે કલાપ્રેમી નાટ્યખેલ ઇગ્લાંડમાં પણ અર્વાચીન કાળમાં જ–પાછલા બે ત્રણ સૈકામા–પૂરી રીતે પ્રગટ થયો લાગેછે. આપણા દેશમાં માત્ર બંગાળામાં કેટલાક વર્ષોથી કલાપ્રેમી ખેલને સારી રીતે આદર મળ્યોછે. બાકી કોઇ ઠેકાણે એ રિવાજ પ્રસિદ્ધ નથી. માત્ર કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ મુંબાઈ, સિંધ, પંજાબ, વગેરેમાં અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટકો ભજવેછે–તે બાદ કરીશું.×

એ સંસ્થાઓની ગુણાધિક્ય વિશે સરખામણી.

અભિનયકલા ઈશ્વરદત્ત શકિતની અપેક્ષા રાખેછે એ ખરું, પણ અભ્યાસ વિના હેમા પરિપૂર્ણતા આવતી નથી એ ધ્યાનમા લેતા લાગશે કે કલાપ્રેમી મંડળ તો માત્ર કવચિત્ પ્રસંગે ખેલ કરે, અને તેથી હેમને અભ્યાસનો લાભ ના મળે. આ કારણથી ધંધાધારી નટની કલા ચઢિયાતી હોવી જોઇયે એમ દલીલ બતાવાય. પણ વળી એમ પણ કહી સકાય કે ધંધાધારી નટવર્ગનો પ્રવૃત્તિહેતુ ઉદરનિર્વાહ હોઈ, કલાપ્રેમીની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર કલા ઉપર પ્રેમથી જ ઉત્પન્ન થાયછે તેથી હેમનામાં ધંધા-

---

* Gervinus, Shakespeare Commentaries, p 85.

× [હમણાં હમણાં કેટલાક કલાપ્રેમી પ્રયોગો થયાછે તે હજી આરમ્ભ-કાળની દશામાં છે. તથાપિ તાજો જ દાખલો કન્હૈયાલાલ મુનશીના "કાકાની શશી" નાટકના અભિનયનો છે, અને હેમાં કેટલાંક પાત્રોની અસાધારણ કલાશક્તિ પ્રગટ થઈ હતી તે નોંધવા જેવી વાત છે. માર્ચ ૧૯૩૦]

ધારી કરતાં સારસ્ય વધારે આવે; જેમ કવિતા, વિદ્યાભ્યાસ, વગેરેમાં પ્રેમ તે અનન્ય હેતુ હોવાથી સાફલ્ય વધારે છે તેમ. તેમ જ કલાપ્રેમી ખેલ માટે હમેશાં કેળવાયલા, રસિક, વર્ગમાંથી જ થોડા દાખલ થવાના; અને ધંધાધારીમાં એ ગુણોનું દર્શન હમેશાં થતું નથી, એ કારણ પણ કલાપ્રેમીની તરફ જાયછે. પરંતુ આ દલીલ સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે અનેક ઉચ્ચ પંક્તિની કેળવણી, રસિકતા, વગેરે સંસ્કારવાળા નટ નટી જ્હાં ઉત્પન્ન થયાંછે તે દેશને લાગૂ નહિં પડે.

કલાપ્રેમી મંડળની સામાજિક પદવી ધંધાધારી નટવર્ગ કરતાં બેશક ચઢતી જ હોય, એ તો સ્વરૂપસિદ્ધ જ છે. અને સતત સંપર્કના કારણથી ધંધાધારીની સદ્વૃત્તિને જોખમ છે તેટલું કલાપ્રેમીને વિશે નથી એમ પણ કહેવાય.

આમ જુદી જુદી દલીલો બંને પક્ષ માટે લવાય એમ છે.

એ વાદનું ખરું સમાધાન.

પરંતુ હેનો ખરો ફડચો તો એ જ છે કે, અભિનયકલા એ કાંઇ જેવી ત્હેવી વસ્તુ નથી, બાલકનો ખેલ નથી,—ત્હેમાં શક્તિને ખીલવવાને અભ્યાસ, અધ્યયન, અવલોકન, અનન્ય ભક્તિથી મનન, વગેરે આવશ્યક છે; અને તે માટે આકસ્મિક છૂટક પ્રસંગે ખેલ કર્યાથી એ વ્યાપારને અવકાશ મળતો નથી; તેમ જ ધર્મજ્ઞાન, કેળવણી, ઊંચા હૃદયસંસ્કાર, વગેરેથી ધંધાધારી નટવર્ગની ખરી ઉન્નતિ થાય ત્હારે એ કલા વિશુદ્ધિના માર્ગમાં પ્રવેશ કરી સકે એ પણ ભૂલવાનું નથી. કલાપ્રેમી મંડળમાં અનેકવાર અદ્‌ભુત શક્તિનાં પુરુષ સ્ત્રીઓ પ્રગટ થાયછે. અને એ કલાપ્રેમી અભિનયનો હેતુ તથા વ્યાપાર સંકુચિત—માત્ર પોતાના મંડળને વિનોદ વિષયક—હોયછે. આ રીતે બંને સંસ્થાનો વિષય કાંઇક જુદો જુદો હોવાથી, સ્વતન્ત્ર રીતે, વગર સ્પર્ધાએ બંને રહી સકશે; અને એ બે વચ્ચે ગુણાધિક્ય બાબત તારતમ્ય તપાસવાનું પ્રયોજન રહેતું નથી.

પ્રકરણ ૧૧ મું.

નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ.

નાટકના બંધારણનો રસિક પરિણામ જોડે સંબન્ધ.

અભિનયકલાનો વ્યાપાર જનમંડળ ઉપર-રસ નિષ્પત્તિ કરીને-અસર કરવાનો છે, એ આપણે જોઈ ગયા છિયે. એ વ્યાપારના સાફલ્ય માટે કલાવિધાનનાં ઊંચાં તત્ત્વોનો આદર આવશ્યક છે. એ કલાવિધાનને માટે પાયારૂપ સામગ્રી નાટકગ્રન્થો છે. એ નાટકગ્રન્થોમાં કલાવિધાનને મદદમાં આવે હેવા અંશો આવવા જોઇયે. આ દૃષ્ટિથી નાટકગ્રન્થોમાં પદ્ય અને સંગીતને પ્રવેશ આપવાના પ્રશ્નનું અવલોકન અસ્થાને નહિં ગણાય. પદ્ય અને સંગીત અભિનયમા રસપોષક બનેછે કે અન્યથા થાયછે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર અસ્તિપક્ષમાં અને નાસ્તિપક્ષમાં, અને બંનેના મિશ્રણમા આપવાથી સંપૂર્ણતા આવશે એમ લાગેછે. અંગ્રેજી નાટકોમા blank verse કરતા આગળ વધનારું પદ્ય હોતું નથી; અને blank verse તે આપણા પદ્યો જેવી ગેય અથવા અર્ધગેય વસ્તુ નથી. સંગીત પણ જવલ્લે જ અને સ્વતન્ત્ર પ્રાસંગિક ગીત રૂપે જ આવેછે, તેથી ઉલટું સંસ્કૃત અને આપણી હિન્દુસ્તાનની ભાષાઓમા પદ્ય અને ગદ્ય મિશ્રણ રૂપે, તેમ જ સંગીત પણ હેના બંધારણમા જ પ્રવિષ્ટ થયેલું, ઘણે ભાગે જોવામાં આવેછે. આ રીતે પાશ્ચાત્ય અને અહિંનાં નાટકોમાં આ સ્વરૂપભેદ છે. તેથી રસનિષ્પાદનની શક્તિમાં એ બે વચ્ચે કાંઇ ભેદ છે કે કેમ? આ પ્રશ્નોની પરીક્ષા રસ ઉપજાવે એમ છે.

પ્રથમ પદ્ય લઇયે. કવિતા પોતાના અન્તઃસ્વરૂપથી પદ્યમય રચના, કોઇ પણ પ્રકારની, માગી લેછે એ

આવદર્શન માટે પદ્યનું રૂપ આવશ્યક છે.

રસતત્ત્વનો સિદ્ધાન્ત છે. 'ગદ્યકાવ્ય' એ શબ્દમાં અન્તર્વિરોધ સમાયોછે. કવિત્વનું મૂળ ભાવસંચલનમાં છે; ભાવસંચલનનું રસિક પ્રતિબિમ્બ પાડવાની સર્વ કોઇ કલારચનામાં પ્રમાણના તત્ત્વની અપેક્ષા રાખેછે; શબ્દરૂપ કલારચનામાં એટલે કવિતામાં એ તત્ત્વ પદ્યબન્ધનું રૂપ લેછે. સંગીતકાવ્યને વિશે આ પદ્યબન્ધની આવશ્યકતા તીવ્ર રૂપે પ્રગટ થાયછે. નાટ્યકાવ્ય-નાટક-માં એ આવશ્યકતા કાંઇક શિથિલ રૂપમાં જણાયછે; કેમકે હેમાં ભાવનું બળ, જથામાં વિશેષ હોય ત્હારે પણ, પસરાઇ ગયેલું, સંગીતકાવ્યની પેઠે થોડા પ્રદેશમાં અર્કરૂપે તીવ્ર રીતે સમાઈ ગયેલું નહિં હેવું, હોયછે; તેમ જ વૃત્તાન્તનો અંશ હેમાં પ્રધાનભાગે હોઈ, હેમાં વિવિધતા હોયછે. આ કારણથી સંગીતકાવ્યો જેવી પદ્યરચના નાટકના બંધારણમાં અપેક્ષિત નથી રહેતી, તેમ ઉચિત પણ નથી.

સંગીતકાવ્ય કરતાં નાટકમાં પદ્યની આવશ્યકતા કાંઇક શિથિલ છે.

પરંતુ નાટકમાં ભાવસંચલનનું તત્ત્વ મૂલગત હોવાને લીધે અમુક પ્રસંગોમાં તો નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન ભાવનો ઉલ્લાસ થવાની સાથે નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન વાણીની-અર્થાત્ પદ્ય જેવી કાંઇક રચનાની-અપેક્ષા આપોઆપ ઉત્પન્ન થાયછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં-ખાસ કરીને શેક્સપીઅરનાં નાટકોમાં-આ ધોરણે જ પદ્યને સ્થાન મળેલું જણાયછે. પરંતુ અંગ્રેજી ભાષામાં blank verse ની વિલક્ષણ પદ્ધતિથી અંગ્રેજી નાટકને બહુ અનુકૂળ જગા મળી ગઈ-છે. સંગીતકાવ્યને ઉચિત અતિ પદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં તેમ ભાવહીન ભાષાને ઉચિત ગદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં હેવું, તેમ જ ગમ્ભીર ભાવને અનુરૂપ શરીર આપનારૂં, blank verseનું બંધારણ છે.× હેને મળતી રચના આપણા ગુજરાતી

Blank Verse.

× Schlegel કહેછે :—"The blank verse has this advantage, that its tone may be elevated or lowered; it admits

આપણામાં blank verse ને પ્રતિરૂપ બંધારણ કશું નથી; તે માટે કવિ નર્મદાશંકરના અફળ પ્રયાસ.

કે હિન્દુસ્તાનના સાહિત્યમાં હજી સુધી મળી નથી, અને મળવી અસંભવિત છે. કવિ નર્મદાશંકરે હેમના 'દ્રૌપદીદર્શન' નાટકમાં હાવું સાધન મેળવવાનો પ્રયત્ન કરી, impassioned prose—ભાવમય ગદ્ય—ની રચના દાખલ કરવાનું કર્યું હતું. પરંતુ એ રચનામાં માત્ર વાક્યોના અન્તર્ગત શબ્દોના અનુક્રમમાં યોગ્ય અયોગ્ય ગમે ત્હેવી ઉથલપાથલ જેવું જ સ્વરૂપ આવ્યાથી હેમાં ઇષ્ટ સફલતા આવી નહિં; અને જરાક સ્મિત ઉત્પન્ન કરવાનું જ પરિણામ થયું. [એ રચનાનો મોહ હેમને છેક હસનીય પ્રદર્શનમાં તાણી ગયો હતો; 'દ્રૌપદીદર્શન' ક્યે ઠેકાણે મળશે એ બાબતની પૂંઠાની પાછળ મૂકેલી જાહેર ખબરમાં પણ હેવી શબ્દક્રમની ઉથલપાથલ કરી હતી !]

હાસ્યરસનાટકમાં પદ્ય બહુ ઉચિત નથી.

નાટકમાં પદ્યના સ્થાન વિશે બોલતાં એ કહેવું જોઇયે કે હાસ્યરસનાટકમાં પદ્યને માટે ઉચિત પ્રસંગ ભાગ્યે જ આવી સકે. પ્રાચીન ગ્રીકનાટકમાં તો હાસ્યરસ નાટકોમાં પણ પદ્ય જ આવતું હતું. પરંતુ હેનાં કારણો જુદાં છે.+ બાકી હાસ્ય-

---

of approximation to the familiar style of conversation and never forms such an abrupt contrast as that, for example, between plain prose and the rhyming Alexandrines."

(Dramatic Literature, p. 376).

+ Schlegel, Dramatic Literature, p. 179-180.

એ કહેછે :—"The ancients, it is true, had no theatrical works in prose; this, however, may have arisen from accidental circumstances, for example, the great extent of their stage, in which verse, from its more emphatic delivery, must have been better heard than prose." (P. 179)

રસના તત્ત્વને અનુકૂળ ગદ્ય જ છે; અને પદ્ય આવે તો તે પણ ગમ્ભીર કવિતાને અનુકૂળ રચનાથી ભિન્ન, અને સામાન્ય સંભાષણને સમીપ જણાય હેવી ભાષા હોવી જોઇયે; અને હેમાં વાર્તાલાપને પ્રફુલ્લ, ગૌરવહીન, ઉલ્લાસમય, છતાં સુન્દરતા ના તજે હેવો બનાવનારું સ્વરૂપ આવવું જોઇયે.

સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય-પદ્યની મિશ્રતા.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકનું બંધારણ ગદ્ય અને પદ્યથી મિશ્ર છે એ સુવિદિત છે. અને ગુજરાતી નાટકોનું સ્વરૂપ પણ હેવું જ છે; અને હમણાં હમણાંમાં સંગીતનાટકોમાં તો ગદ્યનો ભાગ માત્ર સંગીતોને પરસ્પર જોડનારા છૂટક અંકોડા જેટલો જ હોયછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ ગદ્યમાં પદ્ય નહિં પણ પદ્યમાં ગદ્ય એમ બહુવાર જોવામાં આવેછે.

ગદ્યમાંથી પદ્યમાં અદૃશ્ય રીતે સંક્રમણ.

ઉપર કહ્યું તેમ અંગ્રેજી અને ગુજરાતી નાટકોની વચ્ચે સ્થિતિનો ફેર છે; અંગ્રેજીમાં blank verse છે હેવું સાધન ગુજરાતીમાં નથી. અને પાછળ બતાવ્યા પ્રમાણે નાટકના ભાવઅંગના યોગ્ય દર્શન માટે પદ્યમય રચનાની તો અપેક્ષા છે

"Even in versified comedy, the language must, in the choice of words and phrases, differ in no respect, or at least in imperceptible degree, from that of ordinary life; the licenses of poetical expression, which are indispensible in other departments of poetry, are here inadmissible. Not only must the versification not interfere *with the common, unconstrained, and even careless tone* of conversation, but it must also seem to be itself unpremeditated. × × × × In comedy the verse must serve merely to give greater lightness, spirit and elegance to the dialogue." (P. 180).

જ. તેથી આપણા નાટકોમાં પદ્યભાગ ગદ્યભાગથી જરાક જલદી જુદો પડી જાય એમ આવેછે. ગદ્યમાથી પદ્યમાં સંક્રમણ અદૃશ્ય રીતે, સરનતાથી, સ્વાભાવિક રીતે થઈ જવુ જોઇયે. આ સિદ્ધિ અંગ્રેજીમા, ઉપરના લાભને લીધે, સુકર છે. ગુજરાતી, સંસ્કૃત વગેરે-મા તેમ નથી. તેથી કરીને એ પ્રકારના સંક્રમણ માટે ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચેના વિરામમા કથાચાતુર્યની ગોઠવણી થવી જોઇયે. આ દૃષ્ટિયે જોતા, ગદ્ય પૂરુ થઈ પદ્ય આરંભાતા, 'પરંતુ', 'જેમકે', 'અને', 'अपिच', ઇત્યાદિ પ્રસ્તાવક શબ્દો આવવાથી કાઇક રસેન્દ્રિયને ક્ષોભ લાગેછે.

બાકી ગદ્ય અને પદ્યના મિશ્રણથી આભાસ અનુચિત
અમેલનનો થાયછે એમ બાધ તો આણુનો વાજબી

ગદ્ય અને પદ્ય સાથે રહી
સ્વવાની સુરુચિ તથા
બાધહીનતા.

નથી લાગતો. પદ્યનું અસ્તિત્વ ભાવની સાથે જોડાયલુ હોઈ રસનિષ્પત્તિ માટે આવશ્યક જ છે. તેમ નાટકમા વૃત્તાન્તભાગ હેવા અનેક વાર આવવાના જ કે જે'મા પદ્ય જેટલો ઉહ્લાસ માગી લેવાતો નથી અને ત્ય્હા ગદ્ય જ ઉચિત બને, નહિ તો પદ્ય હસનીય બની જાય. આ કારણથી ગદ્ય અને પદ્યને નાટક-મા તો સાથે રહ્યા વિના છૂટકો નથી. તો એ એકત્ર સ્થિતિમા જેમ અન્યોન્ય વચ્ચે રસવૃત્તિ સબન્ધે આઘાત ના આવે તેમ ઉત્તમ રચના. અને તે શિવાય ગદ્યપદ્યના મિશ્રણથી બીજી ક્ષતિ ગણવાની નથી. આ મિશ્રણ પરંપરાગત સંપ્રદાયરૂપ

દીર્ઘ પરિચયથી એ બનેલુછે, તેથી દીર્ઘ પરિચયથી આપણી
મિશ્રણથી ક્ષતિ નથી લાગતી. પ્રજાને એ ક્ષતિકર બનતું નથી. તેમ જ, દૃશ્ય-રચના વગેરે સબન્ધે કેટલીક સ્થિતિઓ પ્રેક્ષક વર્ગે માની લેવાનીછે, તે પ્રમાણે આ ગદ્ય પદ્યના મિશ્રણમા પણ એ બેનો વિરોધ, તેમ જ પદ્યમા વિચારો દર્શાવવાની કેટલીક વાર જણાતી અસ્વાભાવિકતાનો ભાસ,—એ પ્રેક્ષકમંડળ ભૂલી જઈ, રસ-

નિષ્પત્તિનાં વધારે મહત્ત્વના કાર્ય માટે, એટલે સાહિત્યનો કલ્પિત નિયમ (literary fiction) સ્વીકારવાનોછે. એટલું કહેવું જરૂરનું છે કે ગુજરાતી નાટકમાં અનેક વાર પદ્ય ઉપરાંત સંગીતકાવ્ય (lyric)ના રૂપનાં પદ્ય જરાક સંક્રમણની સરલતા તોડીને અને બહુવાર અસ્થાને અને વારંવાર આવેછે, તે નાટકના સ્વરૂપની વિરુદ્ધ છે.

ગદ્ય અને પદ્યના મિશ્રણની સ્હામે વાંધો લેનારને (Schlegel) શ્લેગ્લના સચોટ શબ્દોમાં ઉત્તર મળી શકેછે :—

"Many scenes are wholly in prose, in others verse and prose succeed each other alternately. This can only appear an impropriety in the eyes of those who are accustomed to consider the lines of a drama like so many soldiers drawn up rank and file on a parade, with the same uniform, arms, and accoutrements, so that when we see one or two we may represent to ourselves thousands as being every way like them." ×

"ઘણા પ્રવેશો ગદ્યમાં જ હોયછે અને બીજાઓમાં ગદ્ય અને પદ્ય વારાફરતી આવેછે. આ પ્રકાર જે લોકોની દૃષ્ટિયે અનુચિત જણાતો હોય તેઓને એમ જ ધારવાની ટેવ હશે કે જાણે નાટકની પંક્તિયો તે વ્યૂહરચનામાં લાંબી ને પ્હોળી ગોઠવાયલી યોદ્ધાઓની પંક્તિયો જ હોય, એક જ હેમનો પ્હેરવેશ, હથિયાર વગેરે સાજ પણ એક જ, જેથી કરીને એક બેને આપણે જોઈયે તો બાકીના હજારોનું સ્વરૂપ તે જ નમૂનાનું આપણને લાગે."

હવે નાટકના બંધારણમા સંગીતનું સ્થાન જોઈયે. ગ્રીક 'કોરસ'નું સંગીત, અથવા જૂના વખત-

× Dramatic Literature, p. 374.

નાટકના બંધારણમાં સંગીત.

માં દક્ષિણી નાટકો જેવું જ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું સંગીત, આ ચર્ચામાં અપ્રાસંગિક છે. ગ્રીક 'કોરસ'નું સ્વરૂપ એક રીતે

ગ્રીક 'કોરસ' વગેરેનું વિલક્ષણ સ્થાન.

વિલક્ષણ હતું. હેમના ગાયનમાં પ્રજાના અને માનવજાતિના મતનું અને સમભાવનું પ્રતિબિમ્બ થતું; અર્થાત્ એ એક ભાવનામય પ્રેક્ષક જ બનતું. વૃત્તાન્તમાંના હૃદયભેદક બનાવોથી થતી અસરને એ મૃદુતા આપતું, અને પ્રેક્ષકના હૃદયના ભાવસંચલનને સંગીત અને કવિત્વના રૂપમા આકૃતિ આપી, પ્રેક્ષકને ચિન્તનના ઉચ્ચ પ્રદેશમાં ચઢાવતું.× આ સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લેતાં 'કોરસ'નો નાટકોની સાથે વિલક્ષણ, સૂક્ષ્મ અને ભાવનામય સંબન્ધ હતો. દક્ષિણી નાટકોમાના સૂત્રધરના ગાયકમંડળનું આ પ્રકારનું સૂક્ષ્મ અને રસિક સ્વરૂપ ન્હોતું, એ તો સંગીતાકારમા આખ્યાન ગાતું અને નટવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરતા,—બસ એટલું જ. અર્થાત, આપણા પ્રસ્તુત વિષયમા આ સંગીતોને બાતલ કરવાનાછે.

આપણી રંગભૂમિ ઉપર સંગીતનું સ્થાન.

આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર સંગીતની સ્થિતિ જુદી જ રીત્યની છે. હેમાં બે પ્રકાર છે. એક, સંસ્કૃત નાટકના જેવા બંધારણના નાટકો—જે'વા કે 'કાન્તા', 'સાર શાકુન્તલ', 'દ્રાપદીદર્શન', ઇત્યાદિ.એ નાટકોમાંસંગીતનો અંશ મ્હોટો છતા, કેવળ સંગીતમય જ બધી ઘટના નહિ હેવા પ્રકાર. બીજો, સંગીત તે પ્રધાનભૂત હોઈ સર્વ વૃત્તાન્તનો મ્હોટો ભાગ સંગીતમાં જ આવે, અને સંગીત માટે જ બધી રચના થઈ હોય—હેવાં નાટકોનો પ્રકાર. આ બીજા પ્રકારના નાટકો-

(૧) સંગીતનો અંશ સંયમિત.

× See Schlegel, Dramatic Literature, p. 70.

(૨) સંગીત નાટકભાગને આક્રમણ કરે હેવી સંગીતની પ્રધાનતા.

એ જ હમણાં દસ પંદર વર્ષથી રંગભૂમિ ઉપર આક્રમણ કરી રંગભૂમિને તાબે કરી લીધીછે. અસલ આરમ્ભ ક્રિશ્રીસકરના 'સંગીત-શાકુન્તલ' જેવી રચનાઓથી થયો હતો; હેમાં

પ્રથમ સંગીતનાટકોની રચના: 'ઓપેરા'નું અફળ અનુકરણ.

સંગીતનું પ્રાધાન્ય છતાં કાંઈક નિયન્ત્રણમાં હતું, હવે તો સંગીતનો ઉપપ્લવ થઈ ગયો છે. આ પ્રકાર તે અંગ્રેજી 'ઓપેરા' (opera)-ની નકલ કરવાના ઉદ્દેશથી શરૂ થયો હતો.

'ઓપેરા' અને સંગીત-નાટકોમાં મૂલગત ભેદ.

પરંતુ હામાં અને પાશ્ચાત્ય ઓપેરામાં મૂલ-ગત ભેદ છે. ગ્રીક કરુણરસ નાટકોમાં નૃત્ય અને સંગીતનો અંશ હતો તે 'ઓપેરા' જેવો નહિં. ગ્રીક નાટકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ કવિતાનો હતો, અને બીજા બધા અંશ ગૌણ હતા. 'ઓપેરા'માં એથી ઉલટું હોયછે; કવિતા અતિ ગૌણ ઉપસામગ્રી છે, જુદા જુદા ભાગને એકત્ર રાખવાનું એ સાધન માત્ર હોયછે; અને 'ઓપેરા'નાં બીજાં વધારે સંમાનિત અંગોની આગળ લગભગ લુપ્ત થઈ જાયછે. શ્લેગેલ (Schlegel) કાંઈક કટાક્ષયુક્ત સબળ શબ્દોમાં કહેછે :—

"The best prescription for the composition of an opera is, take a rapid poetical sketch, and then fill up and colour the outlines by the other arts. This anarchy of arts, where music. dancing and decoration are seeking to outvie each other by the profuse display of their *most dazzling* charms, constitutes the very essence of the opera." *

---

* Dramatic Literature, p. 64.

"ઑપેરાનું 'મિક્સ્ચર' તૈયાર કરવા માટે ઉત્તમ 'પ્રિસ્ક્રિપ્શન' આ છે—એક ઝડપમધ કવિતાનું રેખાચિત્ર તૈયાર કરો, અને પછી હેમા બીજી કલાઓ વડે રંગ પૂરી દો અને રેખાઓને પણ રંગી નાખો. 'ઑપેરા'નું તત્ત્વગત સ્વરૂપ જ આ કલાઓની અંધાધુધીથી બધાયુછે, એ અંધાધુધીમા સંગીત, નૃત્ય અને શૃઙ્ગારસામગ્રી, પોતપોતાના અધિક અંજાવી નાખનારા મોહક અંગોનું છૂટે હાથે પ્રદર્શન કરવામા એક બીજાથી ચઢતા થવાને સ્પર્ધા કરવા જાયછે."

આ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમા આવેલા 'ઇટાલિયન' પદ્ધતિના 'ઑપેરા' વિશે સમઝવાનું છે. ઇટાલિયન 'ઑપેરા' વિશે બેનાર્ડ કહેછે :—

"Carelessness about definite expression is the evil of the Italian school of opera. Any circumstance of the drama, any sentiment of the characters is made a pretext for the introduction of an air or a duet which is elaborated with the least possible regard to the ideas which it is supposed to convey An opera is thus reduced to an opportunity of hearing a certain number of singers perform a certain quantity of music, quite independently of the dramatic subject with which it is ostensibly connected' *

"સુનક્ષિત સ્વરૂપપ્રદર્શન તરફ બેદરકારી એ ઇટાલિયન પદ્ધતિના 'ઑપેરા'નું દૂષણ છે. નાટકમાના કોઇ પણ વૃત્તાન્તને, પાત્રવર્ગની કોઇ પણ લાગણીને, ગીત અથવા યુગ્મસગીત આણવાને માટે નિમિત્ત તરીકે ઉપાડી લેવાયછે, અને હેમા પ્રદર્શિત કરવાને માનેલા

* Fine Arts, pp 184-5

વિચારો તરફ લગાર પણ લક્ષ રાખ્યા વિના એ સંગીતમાં અતિશ્રમસાધિત રચનાનો વિસ્તાર કરવામાં આવેછે. આમ, જે નાટકના વિષય જોડે આભાસરૂપે ઑપેરાનો સંબન્ધ છે તે વિષયનો સંબન્ધ પણ ના રાખી માત્ર સંગીતનો અમુક સંચય અમુક સંખ્યાના ગાયકોને ગાતા સાંભળવાના પ્રસંગરૂપ 'ઑપેરા'ને બનાવી દેવામાં આવ્યુંછે."

બ્લેક્ષાર્સ કહેછે તેમ, આ પ્રકારના સંગીતની સ્હામે જ Wagner (વેગ્નર) અને હેના અનુયાયીઓએ દૃઢ અસંમતિનું પ્રદર્શન કરી ખરા નમૂના બતાવવાનું કર્યુંછે. પરંતુ વેગનરની પદ્ધતિના ઉચ્ચ ભાવનામય ઑપેરાનો વિષય જુદો જ છે. અને આપણી પ્રસ્તુત સરખામણીમાં હેને સ્થાન આપવાનું કારણ નથી. બ્લેક્ષાર્સ એટલું જરાક ગૌણસ્થાનમાં મૂકેછે કે શ્લેગલે બતાવ્યા પ્રમાણે સાધારણ ઑપેરાનો પ્રધાન હેતુ નાટકભિન્ન અન્ય કલાઓ–સંગીતાદિ–ને જ પ્રગટ કરવાનો છે. આ કારણથી નાટકને ઉચિત સંકુચિત તાનપલટા, ઊપજનીપજવાળું સંગીત ઑપેરામાં કેવળ ઓછું પડતું અને અયોગ્ય થવાનું. કેમકે ઑપેરાની ચિત્રવિચિત્ર માયારચનાના સ્વરૂપમાં જ સંગીતાદિ સાધનોનો, વિસ્તાર સાથે, ગમે તેમ શેળભેળ કરીને, આનન્દોન્માદનો અંશ સમાયેલો છે. હેમાં સંગીત કે કોઇ પણ અંશને સંયમમાં રાખવાથી ઇષ્ટ મોહની શક્તિ લુપ્ત થઈ જવાની. આ કારણથી જ નાટકને પ્રસંગે જે અનુચિત તે 'ઑપેરા'માં ક્ષમ્ય છે, નાયક નાયિકા નિરાશાદિક ભાવના અતિરેકમાં પણ સંગીતકલાનો ખેલ કરે તે અન્યત્ર અસ્વાભાવિક અને દૂષણરૂપ ગણાય તે 'ઑપેરા'માં યોગ્ય તરીકે સ્વીકારાયછે. 'ઑપેરા'નું ચમત્કારમય જગત્ સાચેસાચાં મનુષ્યોથી વસેલું નથી હોતું, પણ વિલક્ષણ જાતનાં ગાતાં પ્રાણીઓનું બનેલું છે. તેમ જ 'ઑપેરા'ની ભાષા આપણાથી પૂરી સમઝાતી નથી, શબ્દો સંગીતમાં તદ્દન ઢંકાઈ જાયછે, હેમા પણ કશી હાનિ નથી.+ કેમકે સંગીત

+ See Schlegel's Dramatic Literature, p. 64.

એ જ લક્ષ્ય છે, શબ્દ નથી. પાશ્ચાત્ય 'ઑપેરા'નું આ સ્વરૂપ છે. હેતુ ખરું અનુકરણ આપણાં સંગીત નાટકોમાં થયું નથી. વૃત્તાન્તનો વિકાસ કરવો, પાત્રસ્વભાવ પ્રકટિત કરવો, શબ્દકવિતાને સ્થાન આપવું,–ઇત્યાદિ નાટકના હેતુનો ત્યાગ કરવાની ઇચ્છા નહિં, પરંતુ સંગીતને પ્રધાન પૂજા અર્પવી અને હેનું સેવન કરવું એ બે પ્રબળ આવેશથી દોરાવું ખરું–આ બે સ્થિતિની વચ્ચે આપણાં સંગીતનાટકો अतो भ्रष्टस्ततोभ्रष्टः ની દશા પામ્યાંછે. નથી શુદ્ધ નાટકનું સ્વરૂપ સચવાયું, કે નથી શુદ્ધ 'ઑપેરા'નો પ્રકાર પ્રગટ કરાયો; નાટક અને 'ઑપેરા' એ બેનો વર્ણસંકર થયોછે.

નાટક અને 'ઑપેરા'નો સંકર થઈ 'સંગીત-નાટકો' થયાં.

આધુનિક નાટકોમાં આ પ્રકારની સંગીતની સ્થિતિનું સ્વરૂપ જોઈ, જણાઈ આવશે કે એ સ્થિતિ રસ-નિષ્પત્તિમાં કેટલે અંશે સહાય થાયછે અને કેટલે અંશે ક્ષતિકર થાયછે. સંસ્કૃત રીતિનાં નાટકોમાં ક્ષતિ બહુ ઓછી છે એ હેના સ્વરૂપથી જણાયછે. 'સંગીતનાટકો'માં–અર્થાત્ નાટક અને 'ઑપેરા'ના વર્ણસંકરરૂપ નાટકોમાં–સંગીત ક્ષતિકર બનેછે; અને જ્હાં તેમ બનતું અટકે છે ત્હાં ખાસ સંગીત અને અભિનયના કૌશલથી જ મુસ્કેલીથી ક્વચિત્ તેમ બનતું અટકેછે. પરંતુ ક્ષતિ ઓછી થાયછે એટલું જ. કારણ, સંગીતના ભાગને ગદ્ય ભાગ જોડે સરળ સંબન્ધ નથી હોતો. એકમાંથી બીજામાં ભાવનિર્મિત સંક્રમણ નથી થતું. જ્યહારે જ્યહારે સંગીતનો પ્રસંગ સ્થાને અસ્થાને અણાયછે ત્હારે ત્હારે ગદ્યવાક્ય પૂરું થવાની સાથે (હું આ નાટકો જોવા જાઉંછું ત્હારે) મનમાં હું બોલુંછું:—" હવે ગાવું પડશે!" સંગીતના સ્થાનપ્રસંગના ઔચિત્યભંગની પરાકાષ્ઠા મ્હેં " અશ્રુમતી " (મચડી નાંખી

આ કારણથી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે બાધકતા.

કથળાની નાંખેલા ' અશ્રુમતી ') નાટકમાં મરણ પથારીના પ્રસંગમાં જોઈ હતી. ત્હાં પણ સંગીત! શુદ્ધ 'ઓપેરા'માં આ ક્ષોભને ઉત્પન્ન થવાનું કારણ નથી. પરંતુ આ નાટક અને ' ઓપેરા 'એ ઉભયનું સ્વરૂપ સાચવતાં ના સચવાયલા પ્રકારમાં તો નાટકકલાની - દશા નમાયા છોકરા જેવી છે. હાવા પ્રયોગોમાં સંગીતની અનુચિતના એક જૂના જમાનાના, નવીન કેળવણીનો સ્પર્શ ના થયેલા, દેશી રાજાને પણ સચોટ જણાઈ હતી. પ્રથમ મુંબાઈમાં 'સંગીત-નાટક ' જોવાને એ ગયા ત્હારે પોતાના સાદા શબ્દોમાં પણ ખરા વિવેચનના સત્યવાળી ટીકા હેમણે કરી કેઃ—" એ કયા ? ઇસમેં તો રાજા બી ગાવે, ઔર ચોબદાર બી ગાવે! સબ લોક ગાવે ?"

નાટકના છૂટક પ્રસંગ તરીકે સંગીત. સંગીતની નાટકમાં જુદા પ્રકારની એક સ્થિતિ હોઈ સકેછે અને તે બાધકારક થતી નથી. તે નાટકવૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં જ એકાદ પ્રસંગ-રૂપે આવે ત્હારે બનેછે. હેનાં થોડાંક ઉદાહરણ મૂકુંછું:—

(૧) ' હેમલેટ 'માં ઓફિલિયાનાં ગીત ;
(૨) નારાયણ હેમચન્દ્રના બંગાળી ઉપરથી ભાષાન્તર કરેલા ' અશ્રુમતી ' નાટકમાં મલિનાનાં ગીત ;
(૩) શાકુન્તલ નાટકમાં હંસપદિકાનું ગીત ; (આ રંગભૂમિ ઉપર નથી, નેપથ્યમાં છે);
(૪) સંસ્કૃત નાટકોમાં બન્દીજનોનાં ગીત ;
(૫) ' જસમાઓડન ' નામનું એક નાટક 'બુદ્ધિપ્રકાશ'માં કેટલાંએક વર્ષો ઉપર આવ્યું હતું, જ્હેમાં " એક બિજરીસી આય કે ચમક ગઈ "—ઇત્યાદિ ગીત નર્તકી કને ગવડાવેલું આવ્યું હતું, તે.

આ પ્રકારનાં ગીત આવ્યાથી કાંઈ પણ ક્ષતિ આવતી નથી. બાકી હાલનાં ' સંગીત નાટકો ' મા તો સંગીતનું અસ્તિત્વ નાટક-ના વૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં અત્યન્ત મન્દતા આણેછે, અને તેથી

વૃત્તાન્તનાં અંગોને પરસ્પર જોડવાને બદલે શિથિલ કરેછે. વળી હાર્મોનિયમ જેવા વાદ્યની જોડે નટો ગાયછે તેથી વાદ્ય અને ગીત બેની વચ્ચે મેળ આણવામાં અકુશલ ગાયકપણાને લીધે અનેકવાર વિલમ્બ થવાથી ગદ્યમાંથી સંગીતમાં સંક્રમણ અસ્ખલિત રીતે નથી થતું. તેમ જ ગીતો ગાવાની પદ્ધતિમાં પણ અક્કેક ભાગ બબ્બે વાર ગાવાની રીત—જે કેવળ સંગીતમાં કુશળતાથી ઉચિત બને તે—નાટકમાં તો અભિનયના અંધારણમાં ક્ષોભ જ આપેછે.

અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો ક્રમ.

અસલ પારસી નાટકમંડળીઓએ તો નાટકમાં સંગીત, ઉપર કહેલા છૂટક પ્રસંગના આકારમાં જ, દાખલ કર્યું હતું. ક્રમે ક્રમે સંગીતે આક્રમણ કરતાં કરતાં નાટકના વિષય ઉપર પણ તલપ મારી દીધી. તેમ જ 'ઓર્કેસ્ટ્રા'ના વાદ્યમંડળનું સ્થાન પડદાની બાજૂ ઉપર રંગભૂમિના પક્ષસ્થાનમાં રહેલાં બીજાં વાદ્યોએ લીધુંછે; પ્રથમ નરધા સારંગી હતાં, હવે નરધા અને હાર્મોનિયમ પેઠાંછે. સંગીત નાટકમાં આવેછે ત્હેને વિશે પ્રેક્ષકવર્ગમાં જે તદ્રૂપ ભાવની કલ્પના થાય ત્હેમાં આ વાદ્યોના પ્રત્યક્ષવત્ ઘસારાથી રોકાણ થાયછે.

અંગ્રેજી નાટકોમાં સંગીતનું સ્થાન.

અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર સ્થિતિ કાંઇક જુદી છે, વસ્તુતઃ શુદ્ધ નાટકોમાં ('ઓપેરા', Musical Comedy વગેરે શિવાયનાં ખરાં નાટકોમાં) સગીત બહુધા અતિ અલ્પ જ છે, અને હોયછે ત્હાં ઘણીવાર વાદ્યના સહચાર વિના જ સ્વતન્ત્ર કંઠમાનથી જ ગવાયછે. પચીશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈમાં હૅમ્લેટનો ખેલ અંગ્રેજી નાટકકંપનીનો મ્હેં જોયો હતો ત્હેમાં ઑફિલિયા વાદ્યના સહચાર વિના જ ગાતી હતી, અને હેની અસર એટલી તો ઊંડી, સ્વાભાવિક, અને અદ્ભુત થતી હતી! અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર હવે ઓર્કેસ્ટ્રાનું વાદ્યમંડળ હેવાં ગીતોની સાથે વાદ્યગીત સંવાદાર્થે બેસેછે એમ પણ મ્હેં સાંભળ્યું-

છે. પરંતુ રસભંગ થતો નથી એમ કહેવાયછે. બાકી ઑર્કેસ્ટ્રાનું સંગીત તો અંકોની વચ્ચે જ આવેછે.

નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર એક જ હોવાનો પ્રસંગ. એ સ્થિતિની ગુણદોષ-પરીક્ષા.

અભિનયકલાના ઉત્કર્ષ માટે નાટકગ્રન્થ રચનાર તે જ અભિનય કરનાર એમ સ્થિતિ ઇષ્ટ છે કે કેમ? એ પ્રશ્નનો વિચાર કરિયે. હાલનો નટ અને નાટકકાર એ બે ધર્મ ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિમાં જ રખાયલાછે. પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિમાં નટ અને નાટકકાર ઘણીવાર એનો એ જ માણસ હોતો. મધ્યકાળમાં Miracles, Mysteries, Moralities ના રચનાર ધર્મોપદેશકો અનેકવાર પોતે અભિનય કરતા. શેક્સ્પીઅર પોતે નાટકકાર તેમ નટ બંને હોઈ બંને કક્ષામાં હેણે ઉચ્ચસ્થાન ભોગવ્યુંછે. આ સ્થિતિથી અભિનયકલાને કાંઇક લાભનો સંભવ લાગેછે; નાટકકાર પોતે પોતાની રચનાનું અન્તસ્વરૂપ વધારે સારી રીતે પ્રગટ કરી અને કરાવી સકે. પરંતુ બધા નટ કાંઇ નાટકકાર હોઈ સકે નહિં, અને એક નાટકકારથી બધા વેશ કાંઇ ભજવી સકાય નહિં. તેથી નટનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ અનિવાર્યછે. તો પછી નટને પોતાની શક્તિનો વિકાસ કરવાનું સ્વતન્ત્ર સામર્થ્ય આવવાનો પ્રસંગ મળવો જોઇયે. અને આમ થાય તો નાટકકારને પણ પોતાની કલાનું રહસ્ય સ્વતન્ત્ર વિવેચક રીતે પ્રગટ કરનારા નટવર્ગ તરફ વિલક્ષણ આદરભાવ ઉત્પન્ન થાય. આ દૃષ્ટિથી જોતાં નટ અને નાટકકાર એ બે ધર્મ જુદા જુદા પુરુષોમાં હોય તે જ વધારે ઇષ્ટ લાગેછે. શેક્સ્પીઅરના કાળ પછી એ બે ધંધા જુદા જ પડયાછે—વિરલ અપવાદ હશે. તેમ નાટકકાર તે નટ બની સકેછે; પણ નટવર્ગમાંથી નાટકકાર થયેલો ભાગ્યે જાણ્યો હશે. મુંબાઈમાં આજથી પચીશેક વર્ષ ઉપર એક નાટકમંડળીમાં નાયિકાનો વેશ લેનારો નટ મ્હેં જોયો હતો. કંઠ, ગાવાની મધુરતા, વગેરેથી એ લોકપ્રિય થયો હતો. પરંતુ હેનું વિદ્યાધન હેવું બહુ

ન્હોતું છતાં હેને નટ મટીને નાટકકાર થવાનો મોહ વળગ્યો, અને એક કેવળ છોકરવાદી રચના રચી હતી; તે મ્હારી તથા મિત્રમંડળ આગળ હેણે ખાનગીમાં વંચાવા આણી હતી. પરંતુ હેણે પોતાનું સ્થાન ભૂલીને જ પ્રયાસ કર્યો હતો એ સ્પષ્ટ જણાતું હતું. હાવો મોહ અધૂરા નટોમાં જ સંક્રમે.* અને મ્હને લાગેછે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર જે અનેક વિચિત્ર અર્મસ્કારી નાટકો ચઢાવાતાં જોઇયે છિયે, તે બધાં નટોની રચના નહિં હોય પરંતુ ઉપર કહેલા મોહ જેવા જ કોઇ બળનાં ફળ હોય એમ લાગેછે.



* [હવે નોંધવાને બાધ નથી કે એ તરુણ નટ તે હાલની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર યોગ્ય પ્રશંસા અને કીર્તિ પામેલા રા. દયાશંકર. એ નાટકકાર તો નથી બન્યા, પણ સમર્થ અભિનયકળાવાળા ઉત્તમ નટ તો બન્યા જ છે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

પ્રકરણ ૧૨ મું.

આધુનિક નાટકગ્રન્થો તથા નાટકો.

આજના કાળનાં નાટકો તથા નાટકગ્રન્થો.

આ વાતથી આજના કાળના નાટકગ્રન્થોના વિષય ઉપર સહજ રીતે ઊતરાયછે. અભિનયના સારસ્ય માટે અભિનેય વસ્તુમાં સારસ્યની અપેક્ષા છે. નાટકમાં તત્ત્વ હોય તેા નટ બનાવી સકે, નહિ તો તો ખાલી પ્યાલો આપીને કહિયે–હામાંથી દૂધ પીને તૃપ્ત થાઓ–હેના જેવું થાય. તો ગુજરાતીમાં ખરા ગુણવાળાં નાટકોની ભરતીની પ્રથમ આવશ્યકતા છે. આ ખોટય આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યના આરમ્ભકાળમાં હતી ત્યારે કવિ દલપતરામે–નાટકની માગણી કરનારા યુવકોને–ઉત્તર આપ્યો હતો કે—"હમારું લક્ષ્મી-નાટક તો ભજવો" તે વાત પાછળ હું કહી ગયોછુ. એ વાતને આજ ૩૬ વર્ષથી વધારે થઈ ગયાં. પણ હજી પણ નાટકને સંબન્ધે આપણા સાહિત્યમાં શોચનીય દરિદ્રતા જ છે. કલાચતુર નટના સામર્થ્યને પૂર્ણ પ્રસંગ આપી સકે હેવું, પાત્રસ્વભાવના કલાવિધાયકના હાથે થયેલાં આલેખનોવાળું, વૃત્તાન્તના પ્રવાહને બહુધા અશિથિલ રીતે ચલાવનારું, અનેક સામર્થ્યગુણોવાળું, નાટક ગુજરાતી સાહિત્યમાં દીપી નીકળનારું માન એક મરહૂમ મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીનું "કાન્તા" નાટક છે. તે શિવાય એક બે નાટકો અભિનયને યોગ્ય અને કલાવિધાનભરેલા છે. પરંતુ બસ! એક આંગળીને વેઢે ગણાય એટલાં જ ગુણયુક્ત નાટકો છે.+ આ સ્વીકાર આપણને ખેદ તથા લજ્જા ઉત્પન્ન કરાવનારો છે. તો આપણા વિદ્વાન્, પ્રતિભાવાન્

+ [આ ગ્રન્થ છપાયછે તે પૂર્વે 'જયાજયન્ત' (ન્હાનાલાલ કવિનું) અને રમણભાઈ મહીપતરામનું 'રાઇનો પર્વત' એ બે જુદી જુદી રીતે ઉત્તમ ગુણવાળાં નાટકોનો હમેરો થઈ ચૂકયોછે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

સાક્ષરવર્ગને મ્હારી પ્રાર્થના છે કે આ દિશામાં પ્રયાસ કરી આપણા સાહિત્યના એક પ્રધાન અંગમાં બળ પૂરો. રંગભૂમિ ઉપરનાં નાટકોને હાલ દોષ દઇયે છિયે; પરંતુ સારી સામગ્રીની ખોટય આપણે પૂરી પાડતા નથી. આ સામગ્રીને અભાવે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નઠારા અભિનય જોડે નટવિરચિત નાટકો અથવા સારાં પંડિતવિરચિત નાટકોનાં અંગોને કાપી નાંખી, નવા ફેરફારથી વિરૂપ કરી, અરસિક, કલાહીન બનાવી દીધેલી રચનાઓ (કે વિરચનાઓ !) ભેળવાય ત્હેમાં આશ્ચર્ય નથી.

આધુનિક રંગભૂમિની દૂષણપૂર્ણ સ્થિતિ.

પરંતુ આધુનિક રંગભૂમિની સ્થિતિ પણ ખેદજનક દોષોથી ભરપૂર છે. તે દોષોના ઉચ્છેદ માટે પણ સરખા ઉત્સાહથી પ્રયાસની આવશ્યકતા છે. એ દોષોનું માત્ર દિગ્દર્શન જ કરવું બસ છે. અલબત, એ દોષોનાં કારણો ભૂલવાનાં નથી. એ નિદાન જાણીશું તો ખરી ચિકિત્સા થઈ સકશે. હું સૂચવી જ ગયો છું કે આપણો નટવર્ગ સુશિક્ષિત નથી, સુસંસ્કારયુક્ત નથી, તો પછી કલાનાં ઊંચા તત્ત્વોનો ગ્રાસ કરવાની શક્તિવાળો તો ક્ય્હાંથી જ હોય ? અલબત, અપવાદ છે; પણ વિરલ; અને તે કેવળ નૈસર્ગિક શક્તિનાં બીજને લીધે જ એ અપવાદના દાખલા જડશે. તેમ વળી હાલની મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર નટવર્ગમાં કાંઇ સુશિક્ષિતતા તથા સંસ્કાર વધારે ચઢિયાતાં જણાયછે. પરંતુ સામાન્ય દશા તો અશિક્ષિતતાની જ છે. જે અશિક્ષિત ભવાઇયાઓની સામગ્રીને લીધે અમદાવાદમાં ચાળીસ વર્ષ ઉપર ' ગંધર્વો ' એ કરેલા નાટકપ્રયાસમાં નિષ્ફળતા મળી, તેજ ભવાઇયાઓના વર્ગમાંથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઇયે નટમંડળ રચવા માંડ્યું, અને કલાવિધાનમાં નિષ્ફળતા મેળવી. અને અન્યત્ર હેવા જ અશિક્ષિત વર્ગમાંથી નટોની ભરતી થાય, ત્હાં સુધી મ્હોટી આશા રાખવી વ્યર્થ છે.

પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિનાં દૂષણો ઉપર આવિયે—

આધુનિક રંગભૂમિનાં દૂષણો: ૧. હાસ્યરસનો ખોટો વિનિયોગ.

એક સામાન્ય દૂષણ એ છે કે નાટકવૃત્તાન્તના ગૌરવ તરફ કોઇ પણ નટનું—અથવા નાટકના વ્યવસ્થાપકનું પણ—લક્ષ જણાતું નથી. જૂના વખતની મુંબાઇની રંગભૂમિ ઉપર (તેમ જ જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં) નાટક થઈ રહ્યા પછી, સામાન્યવર્ગની રમૂજ માટે એક 'ફાર્સ' ભજવાતું. હવે તે જતું રહી આપણી રંગભૂમિમાં નાટકની અંદર જ "ફાર્સ" નું સ્વરૂપ શેળભેળ થઈ ગયુંછે. આ સાધારણ જનસમુદાયની અસંસ્કારી રુચિયોને વધારે હલકા પ્રકારનું અનુમોદન બનેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં તો વિદૂષક અંદર ગૂંથાયલો છતાં, રસતત્ત્વોને સંભાળી સમતોલતા રાખનારો હતો. હેનામાં કશી હલકા પ્રકારની ઠઠ્ઠામશ્કરી ન્હોતી. શેક્સ્પીઅર-નાં નાટકોમાં "લિયર રાજા"ના નાટકમાંનો Fool (વિદૂષક), 'મેકબેથ'માંનો 'પોર્ટર' (દરવાન), 'હેમલેટ'માંનો Grave-digger (કબર ખોદનાર), વગેરે પાત્રો કેટલાં કલાચાતુર્યથી રસિકતાનું સમતોલ રાખ્યાને એટલું જ નહિં પણ રસોત્કર્ષ આણવા માટે જ, દાખલ થયાંછે તે સુવિદિત છે.* ગમ્ભીર, ગૌરવયુક્ત,

*જર્વાઇન્સ કહેછે :—

"Not so was it with Shakespeare. Unrelentingly he banished from the stage the extreme buffoonery of the fools and their unreasonable freedoms. When he mingled the king and the fool, jest and earnestness, tragic and comic parts, he did so on the condition on which even Sydney, the lover of the antique, seemed to approve of it, namely that the matter itself demanded it. He accommodated himself to the popular taste only in the conviction that even to this peculiarity of the rude stage he could give a more refin[illegible] [illegible]ed the

વૃત્તાન્તોની સાથે ક્ષેાભ મારે નહિં, પણ હેમાં વિશેષ મહત્ત્વ પૂરવાને, તેમ જ એ ભાવના ભારને કાંઇક હલકો કરી મનને પ્રફુલ્લ કરવાને, વગેરે ઉચ્ચ કલાસ્વરૂપે એ રચના થયેલીછે. આ ઉચ્ચ કલાવિધાન વિશે હજીસુધી કોઇયે શંકા બતાવી નથી. માત્ર હમણાં પ્રખ્યાત રશિયન ચિન્તક કાઉન્ટ ટૉલ્સ્ટોયે શેક્સ્પીઅરનો સર્વથા ઉચ્છેદ કરતાં આ કલાવિધાનને હસનીય બતાવવાવાળો પ્રયાસ કર્યોછે.x પરંતુ એ પ્રયાસમાં આ ચિન્તકની વિલક્ષણ વિચિત્રતાની સાબીતી શિવાય, શેક્સ્પીઅરની અચલ કીર્તિને ધોકો પ્હોચવાનો ભય નથી. એ વિચિત્ર ચિન્તકની તર્કકોટિયો સુરુચિયુક્ત વિવેચકોના મનને ખાતરી કરી આપે હેવી જણાતી નથી.

character of the fool in the cleverest manner in comedy, but he knew how to use it also for the most tragic effects. He did not disdain the broadest caricature, not however as a means of exciting laughter, but as a vehicle for conveying the profoundest reflections upon human life. He sketched the most grotesque scenes, but he knew how to link with them the most sublime matter. While his droll conceits appear for the most part jests indulged in for their own sake, a touch of contrast or of necessary characterization combines them ever with the main action of the piece. In the play where the fool and the king are thrown into the closest intercourse (Henry and Falstaff) this connection in itself forms the plot of the piece."

(Commentaries on Shakespeare, p. 57).

આ ઉપરાંત Schlegel ના Dramatic Literatureના પૃષ્ઠ ૩૭૦ મે આ વિષય ઉપર વિચારપૂર્વું ચર્ચા છે તે જોવાને વાચકને વિનંતિ છે.

x Fortnightly Review, December 1906 ના અંકમાં Shakespeare and the Drama એ વિષય જુવો.

હાવી રસિક ગૂંથણીથી હાસ્યરસના અંશનો પ્રવેશ થવાની તો આશા જ નથી; પણ જે ગમ્ભીર રસના વૃત્તાન્તાદિક છે ત્હાં પણ આપણી આધુનિક રંગભૂમિયે તુચ્છ હાસ્યોત્પાદનને જ ઇષ્ટ ગણ્યું-છે. વિદૂષક જેવો સ્વતન્ત્ર હાસક જઈ, હવે તો-નાયક અને નાયિકા બાદ કરતાં, બાકી-સર્વે પાત્રો વધતા ઓછા પ્રમાણમાં વિદૂષકરૂપ બનેછે,-અને અસંસ્કારી પ્રેક્ષક મંડળને હસાવવામાં સાર્થક્ય માને છે.× પરિણામ એ થાયછે કે સર્વત્ર ખોટી રચિયો પ્રવર્તેછે, અને હાવા જૂણવેડાનો પાસ સર્વને-ખાસ કરીને બાળકોને-લાગેછે; અને નટવર્ગમાં પણ હેવા પ્રકારને જ કલાનું મહત્ત્વ અપાયછે.

હાવી 'કલા'ની સ્થિતિ છે; ત્હાં ઇગ્લાંડની રંગભૂમિ જોડે સરખામણી શા માટે કરવી ?-જ્યહાં શેક્સ્પીયરનું નાટક ભજવાવાનું હોય, તો પ્રથમ અને છેલ્લા શિવાય બાકીના વર્ગોની ટિકિટો ચાર દિવસ પ્હેલેથી લઈ મૂકવી પડેછે, તે સાથે આપણે સ્પર્ધાનો પ્રસંગ જ શો ? હાવી રંગભૂમિથી કશો સદ્વૃત્તિનો લાભ નથી; ધનની હાનિ છે. Rejected Addresses માં કટાક્ષરૂપે (બાયરનના અનુકરણમાં) નીચેનું વચન છે :—

×શેક્સ્પીયરના કાળમાં વિદૂષકોની ઠઠ્ઠામશ્કરીની વિરુદ્ધ એ મહાકવિનો કે'વો દૃઢ મત હતો તે હેમલેટ નાટકમાં નટોને કરેલા ઉપદેશમાં જણાઈ આવેછે :—

'Let those that play your clowns speak no more han is set down for them: for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren pectators to laugh too, though in the mean time some ecessary question of the play be then to be considered; hat's villainous, and shows a most pitiful ambition in the ol that uses it."

"Your debts mount high—ye plunge in deeper waste;
The tradesman duns—no warning voice ye hear,
The plaintiff sues—to public shows ye haste;
The bailiff threats—ye feel no idle fear.
Who can arrest your prodigal career ?
Who can keep down the levity of youth ?
What sound can startle age's stubborn ear ?
Who can redeem from wretchedness and truth
Men true to falsehood's voice, false to the voice of truth ?

સામા બતાવેલી આર્થિક અને હૃદયવૃત્તિવિષયક હાનિની સ્હામે હૃદયની ઉન્નતિ, અને રસિકતાની કેળવણી એ લાભ સ્હામા ત્રાજવામા મૂકવાની શક્તિ આપણી આધુનિક રગભૂમિની નથી.

આ સામાન્યરૂપે દૂષણ થયા. બીજા કેટલાક દૂષણ પાછળ કલાના અંગોની ચર્ચામા પ્રસંગવશાત્ સૂચવાયાછે. માટે હવે બાકીના વિશેષ દૂષણોમાના મુખ્ય મુખ્ય વિશે ઝડપથી ચર્ચા કરિયે.

તો આપણી હાલની રંગભૂમિ ઉપર અભિનયમા કલાનું અસ્તિત્વ નથી એટલુ જ નહિ, પણ સુરુચિને ક્ષોભક પ્રકારો જ નજરે પડેછે. કલાને અંગે જે જે ગુણો પાછળ ચર્ચ્યાછે તે સર્વને નામે બહુધા શૂન્ય જ જણાયછે.

૨ સગીતની દૂષિત દશા

સગીતનો ભાગ ક્વચિત–સગીત તરીકે–સારો હોયછે; પરંતુ હેમા પણ સગીતકલાના ઉત્તમ, રસિક, સ્વરૂપનો છિન્ન ભિન્ન કરી નાખી નાશ જ થયેલો જોવામા આવેછે. ગગના શુદ્ધ સ્વરૂપ સચવાતા નથી ગીતોની નવી નવી ઘટનામા પણ વિરલ પ્રસગે સુરુચિ

આવેછે, બાકી સામાન્ય રીતે તો પાશ્ચાત્ય સંગીતના અંશ આણ-વાના વૃથા લોભથી એ પણ નહિં ને આપણું પણ નહિં, હેવા વ્યર્થ ચમત્કારયુક્ત બાંધા પ્રગટ થાયછે. એ ગીતોને કંઠધ્વનિમાં ઊતારવામાં પણ રસિક કેળવણી નથી.

૩. ભાષા પદરચના અને ઉચ્ચારણમાં દૂષણો.

સંગીતની કવિતામાં પણ કશો માલ હોતો નથી. હેના દાખલા આપતાં મ્હોટું પુસ્તક થાય એમ છે. ભાષામાં પણ હેવી જ ખામી હોયછે. પદરચનામાં-પણ-ખાસ લઘુસ્વરોની પરંપરા ને પરંપરા આણવાથી-દીર્ઘસ્વરને પણ લઘુ બનાવી દઈને દાબી દેવાથી-ચીપી ચીપીને ગીતના શબ્દધ્વનિ ઉત્પન્ન થાયછે.

અને ઉચ્ચાર પણ અતિશય અશુદ્ધ થાયછે; તેમ જ ગીતોમાં ચીપીચીપીને ચાંપલા ઉચ્ચાર નટવર્ગ કરેછે, છતાં સુશ્રવ્ય નથી થતા અને સુવ્યક્તતા વિનાના થાયછે. નાટકમાં એ ચાલે નહિં; અલિપ્ત સંગીતમાં ચાલે, કેમકે ત્હાં સુવ્યક્ત શબ્દ નહિં પણ સ્વર-ધ્વનિ એ જ લક્ષ્ય વસ્તુ છે.

શ્લેગલ (Schlegel) 'ઓપેરા' વિશે કહેછે:—

"The words are altogether lost in the music, and the language which is most harmonious and musical, and contains the greatest number of open vowels for the airs, and distinct accents for recitative (sic?) is therefore the best."+

'ઓપેરા'ને ઉચિત આ ભાષાના માધુર્યના અંશ આપણાં સંગીત-નાટકોમાં દશ્યમાન નથી; માત્ર સંગીત ગાતાં શબ્દો સંગીતમાં ડૂબી જાયછે એ અનિષ્ટ સિદ્ધિ થાયછે. આ પરિણામને લીધે અશિક્ષિત વર્ગને તેમ શિક્ષિત વર્ગને પણ 'નાટકનાં ગાયનોની ચોપડી' આવશ્યક બનેછે!

+ Dramatic Literature, p 64.

નાટકની (સંગીતનાટકની) આ સ્થિતિનું એક પરિણામ એ થાયછે કે નાટકમાં તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળમાં સાહિત્ય સંબન્ધી સુરુચિનો નાશ થઈ ખોટી રુચિયો ઉત્પન્ન થાયછે; સંગીત પણ ના સમઝે અને નાટકનું હાર્દ પણ ના સમઝે, માત્ર ગાયનો સાંભળીને ભરાનાર પ્રેક્ષક મંડળમાં ઘણા એકઠા થાયછે; અને હેવા પણ હેમાં જોવામાં આવ્યાછે કે નાટકના વૃત્તાન્તાદિકની તો કદર કોરાણે રહી, પણ ગીતોને વિશે પણ નવીનતા દરેક વખત અપેક્ષા રાખનારા હોયછે. હેવો એક જણ એક નાટક બીજી ત્રીજી વાર જોવા આવેલો ગીતો સાંભળીને બોલ્યોઃ—"અરે! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે!" હાના ઉપર કશી ટીકાની આવશ્યકતા નથી.



પ્રકરણ ૧૩ મું.

આધુનિક રંગભૂમનાં અન્ય દૂષણો.

આપણી રંગભૂમિની વળી એક અનિષ્ટ સ્થિતિ એ છે કે દૃશ્યસામગ્રી, ચમત્કારજનક દેખાવો, ધામધૂમ

દૃશ્યસામગ્રીની અયોગ્ય પૂજા. વગેરેને પ્રાધાન્ય અને મહત્ત્વ આપી દઈ, એ જ નાટકના અભિનયનું જાણે તત્ત્વ હોય

એમ થઈ ગયુંછે. નાટકની જાહેરખબરોમાં આજ રાત્રે શા શા દેખાવો અદ્ભુત થવાનાછે ત્હેનાં આકર્ષક વર્ણનો અપાયછે. વરસતા વરસાદનો દેખાવ, પડતો કિલ્લો, વગેરે ચમત્કારો પ્રાકૃત વર્ગને અને બાળકોને જ આકર્ષે; અને હેવા જ પ્રકારો પ્રચારમા આવે તો જનસમાજની રુચિયો પણ પ્રાકૃત ના હોય તો પ્રાકૃત થઈ જવાનો ભય છે.

એક વળી મ્હોટું—ખરેખરું દૂષક—દૂષણ એ છે કે અંગવિક્ષેપો અત્યન્ત અને અનુચિત, વિચિત્ર અને અનિ-

અનુચિત અંગવિક્ષેપ. યંત્રિત, આપણા અહિંના નરો કરેછે. એ અંગચેષ્ટાઓ અર્થહીન અને અનેકવાર અર્થવિરોધી બનેછે. તે ઉપરાંત નટવર્ગ રંગભૂમિ ઉપર નર્તક અને નર્તકીઓ જ બની જાયછે; નાયક અને નાયિકાઓ પણ હાવાં નર્તક નર્તકીઓ બનેછે;—તે એ રીતે કે નર્તકીઓ નૃત્ય કરતી વખતે ગાવાની સાથે જે ભાવ બતાવવાના ચાળા કરેછે ત્હેવા ચાળા આ નરો કરેછે; પ્રત્યેક શબ્દનો અર્થ હસ્તચેષ્ટાથી બતાવવા જાયછે. આ પ્રકારની 'ભાવ' બતાવવાની રીત્ય નૃત્યસંગીતકલામાં ઉત્પન્ન થવાનું કારણ ગીત-શબ્દોની સુવ્યક્તતામાં ખામી હોઈ ગીતમાં ડૂબી જવાની સ્થિતિમા જડેછે. પરંતુ નાટકમાં આ પ્રકાર અનુચિત બનેછે.—નૃત્યસંગીતમાં પણ હેની ઉચિતતા ઓછી જ છે, પરંતુ તે જુદી વાત છે. એ વિશે 'કવિતા અને સંગીત' ના નિબન્ધમાં મ્હેં ચર્ચા કરેલીછે.+ અભિ-

+ 'સુદર્શન', માર્ચ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૨૮, ફુટનોટ ‡; તથા એપ્રિલ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૬૦, ફુટનોટ*

નયની કતાનું એક તત્ત્વ–સ્વાભાવિકતા ઉત્પન્ન થવા માટે અંગચેષ્ટા તે શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે ઉત્પન્ન થવી જોઇયે એ તત્ત્વ–આપણા નટો ભૂલી જઈને આ નર્તકોચિત ચેષ્ટાઓ કરેછે. પરિણામ એ થાય-છે કે અભિનય તે શબ્દ સગીતથી ભરેલું મૂક નૃત્ય એમ બનેછે. આ વિરોધાભાસી સ્વરૂપ હેની ઉત્કટતા બતાવવા માટે જ મૂકું છું

આ પ્રકારના નર્તકોચિત અંગવિક્ષેપ અસલ નૃત્યસગીતમા હતા, અને હાન પણ છે હેનો ઉપયોગ, મૂકનૃત્યમા, ગીતસહિત નૃત્યમા, અને નૃત્યરહિત ગીતમા કરવામા આવેછે પાછળ કુશુંભન નામના નટની નિન્દાપાત્ર ચેષ્ટા કહી હતી, ત્હેવી ચેષ્ટાઓ એક સમય બહુ વખણાતી હતી, વડોદરામા એક કન્હૈ નામનો ભાંડ આજથી ૪૦–૪૫ વર્ષ ઉપર નૃત્ય સાથેની એ પ્રકારની ચેષ્ટા માટે વિખ્યાત હતો, ગીતમા કાગડો ઉરાડવાનું વર્ણન આવતા જમીન ઉપરથી કાંકરો લઈને ફેંકવાની ચેષ્ટા એ કરતો ત્હેના વખાણ થતા કે જાણે પ્રત્યક્ષ કાગડો દેખિને છિયે અને ઉરાડેછે એમ ભાસ થતો. પરંતુ આ પ્રકારની ચેષ્ટાનું સારસ્ય નાટકના અભિનયમા તો નથી જ એ કતાના અંગોની ચર્ચામા આપણે જોઈ ગયા જ છિયે

આ ચર્ચા એક બીજા પ્રકારના અંગવિક્ષેપને લાગૂ પાડવાની નથી સગીતમા ગાયક કશો પણ શબ્દાર્થ સગીતમા સ્વરવિવ સજોડે દર્શાવવા માટે નહિ, પણ સૂરના આરોહણ ઉત્પન્ન થતા અગવિક્ષેપ અવરોહણાદિકની સાથે નિકટ રીતે જોડાયના હસ્તવિક્ષેપ કરેછે, તે સ્વતન્ત્ર રીતના છે હેમા પણ ઔચિત્ય અનૌચિત્ય, આધિકય સયમ, એમ ગુણદોષને સ્થાને આવે જ છે એ હસ્તવિક્ષેપ સગીતની સ્વરમાધુર્યાદિકમા સમાયલી જે ભાવશ્રેણીઓ છે ત્હેના બળથી સ્વયભૂ રીતે ઉત્પન્ન થાય તો દોષ નથી, પરંતુ કૃત્રિમ થાય તો દોષ છે પરંતુ આ બનેમા સ્વયભુ વિક્ષેપમા પણ સયમની જરૂર છે અને નાટકના અભિનયમા તો આ પ્રકારના

હસ્તવિક્ષેપ સ્વયંભૂ હોય ત્હેને પણ વિશેષ સંયમિત રાખવામાં કલાનું સાર્થક્ય છે.' હાવા ગુણનો અભાવ જ આપણી રંગભૂમિમાં છે— એટલું જ નહિં, હેનો અનાદર કરનાર દોષ જ પ્રગટ થાયછે.

મુખચર્યા. આ પ્રશ્નને મળતો જ પ્રશ્ન મુખચર્યાનો છે. પાછળ કલા-વિભાગમાં મુખચર્યા ચર્ચી છે હેનું તો દર્શન જ આપણે અહિં નથી; પરંતુ અનુચિત મુખચર્યાનું સેવન થાયછે. તે સાથે સંગીત-માં જે 'શુદ્ધ મુખમુદ્રા'ને ગુણરૂપ ગણી છે—ગાતી વખત માત્ર ગાયનના જોસમાં મુખમુદ્રા બગાડવાની પ્રાચીન પદ્ધતિના ગવૈયાઓને ટેવ પડેલી જોઇયે છિયે, તે ટાળવા માટે શાસ્ત્રમાં માગેલી શુદ્ધ મુખમુદ્રા (મુખચર્યા) તે પણ ઘણીવાર લુપ્ત હોયછે, અને નટ નટીઓનાં ગાતી વખત મુખ અનિષ્ટ વિકૃતિ ધારણ કરેછે. પરંતુ હાવાં થોડાંક જ ઉદાહરણ છે.

- હાવાં હાવાં દૂષણો નજરે પડેછે હેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આપણે અહિં રસિક કલાના ધોરણ ઉપર કોઇ આદર્શરૂપ નાટક-સંસ્થા નથી. એ ખોટ પૂરી પાડવાનું કર્તવ્ય કો'ને માથે છે? ઉત્તર સુજ્ઞ રસિકોને જ સોપુંછું.

આ અવદશાનો નાશ કરવાના ઉપાયઃ રંગભૂમિની આ અવદશાનો નાશ કરવા માટે શો ઉપાય યોજવો જોઇયે તે માત્ર થોડા બોલોમાં સૂચવી જાઉછું. આપણી રંગભૂમિની તથા જન-સમાજની સુરુચિની ભાવના ઊંચા વર્ગનાં

1. સારાં નાટકોની યોજના. નાટકો—પ્રથમ કલાપ્રેમી મંડળનાં, અને પછી ધંધાધારી નટમંડળનાં નાટકો—વડે ઉન્નત કરવી જોઇયે. અને તે માટે સારા નાટકગ્રન્થો પણ ઉત્પન્ન થવા જોઇયે. નાટકસાહિત્ય અને અભિનયકલા બંનેનો ઉદ્ધાર સાથે થાય તો જ સિદ્ધિ છે. સામાન્ય વર્ગને દૃશ્ય સામગ્રીની ધામધૂમ, સંગીતાદિકની અધમ રુચિની યોજના, વગેરે વડે આકર્ષવાની જરૂર છે,—પછી

ક્રમે ક્રમે હેમની રુચિયો સુધારાશે,–એમ બચાવ કરવામાં આવેછે. પરંતુ હાને મર્યાદા છે. જનસમાજને આકર્ષવા માટે કલાનું બલિદાન આપવાનું નથી. શ્લેગેલ કહેછે તે વચનમાં ઊંડું સત્ય સમાયુંછે, અને નાટકકારને વિશે કહેછે તે નટને વિશે પણ લાગૂ પડેછે :—

"The dramatic poet is, more than any other, obliged to court external favour and loud applause. But of course it is only in appearance that he thus lowers himself to his hearers; while in reality, he is elevating them to himself."

અર્થાત્ નાટકકારે તેમ જ નટે જનસમાજની પદવીએ ઊતરવા જેવો ભાસ જ રાખી, હેમને પોતાની પદવી ઉપર ઉન્નત કરી આણવાનું પરિણામ થાય તો જ, અને તેટલે દરજ્જે જ, જનમંડળને આકર્ષનારા પ્રકારો ક્ષમ્ય થાય. જનસમાજ આકર્ષાય નહિં તો પછી નાટકના ધંધામાં ધનલાભ નહિં થાય હેવી ક્ષુદ્ર ભાવના પણ આગળ કરવામાં આવેછે. પરંતુ જેમ આર્થિક સંપત્તિ માટે લોકોના સંયુક્ત પ્રયાસ કરવામાં આવેછે તેમ આ રસિક સંપત્તિ માટે પ્રયાસ કરી ધનહાનિની ખોટય પૂરી પાડવાના ઉપાય પણ યોજવા જોઇયે. કેમકે, નહિં તો અભિનય-કલા અધમ પ્રણાલીમાં વહી જનમંડળને અધમ કરવાનો જ ભય ઉપસ્થિત કરેછે. તો એ અધમ દશામાંથી બચાવવામાટે નાટકની સંસ્થાનોઉચ્છેદ નહિ પણ સુધારો કરવાની જરૂર છે. એ કાર્યમાં રોકાયલું ધન ધનરૂપે બદલો સાક્ષાત્ નહિં દે, પણ જનસમાજની હૃદયવૃત્તિની ઉન્નતિ સાધી પરંપરાએ જુદા પ્રકારની સંપત્તિથી બદલો મળશે. આ પણ એક ધર્મકર્તવ્યનો જ પ્રકાર છે. બાકી ભિન્નરુચિ જનમંડળને સમારાધનનું સાધન નાટ્ય છે એ વચનનો દુરુપયોગ કરી જનસમાજની નીચી કક્ષામાં

૨. જનસમાજની રુચિયો સુધારવા માટે જ એ સમાજની પદવીએ ઉતરવું.

* Dramatic Literature, p. 38.

ઊતરવાની કૃતિનો બચાવ વાજબી નથી. શેક્સપીઅરના ઉપર એ પ્રકારનો આરોપ મૂકાયો છે હેનું ખંડન જ્હૉન્સને સમર્થ રીતે કર્યુંછે.

બેલાર્સે કહ્યુંછે :—

"This circumstance is one of much danger to the artist. It offers him a great temptation to win the applause rather by descending to the level of his audience than by trying to raise them to his own. He is obliged to please his patrons, and it requires more than ordinary courage and perseverance, and no little love of Art for its own sake, for a man to sacrifice any portion of the popularity which he might obtain in order to achieve a higher artistic excellence. The art passes, and daily bread has to be won. It is, indeed, true that the higher and nobler art will always pay better in the long run, and ultimately place the artist in a position to which he would never otherwise attain; but in the mean time audiences are cold and ignorant, and have to be educated before they can be pleased; there is much hard and apparently unremunerative work to be gone through before success is achieved, and too many shrink from the task, and fall into the popular clap-trap of their time and place..

(Fine Arts, p. 84).

આ રીતે કલારસિકની કર્તવ્યભાવના ઊંચી છે, હેની સિદ્ધિમાં વિઘ્ન મ્હોટાં છે, વગેરે બેલાર્સ બતાવેછે;

૩. ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી રહેવું.

પણ ખરું તત્ત્વ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળને રંજન પમાડતા પ્હેલાં કેળવવાનું કર્તવ્ય મુખ્ય છે; માટે કર્તવ્ય એક જ દિશામાં માર્ગ બતાવેછે, અને તે જ સ્વીકાર્ય છે. ભાવના ઊંચી જ રાખવી વાજબી છે.

ये नाम केचिदिह नः प्रथयन्त्यवज्ञां
जानन्ति ते किमपि तान्प्रति नैषयत्नः।
उत्पत्स्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा
कालोह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ॥

એ મહાકવિ ભવભૂતિના વચનમા અતિગર્વનો પ્રથમાભાસ છે; પરંતુ એ ગર્વ છે તોપણ ઉન્નતલક્ષી ગર્વ છે. પણ એ ગર્વ નથી; પોતાના આદર્શ ઉન્નત છે એમ મનમાં પ્રતીતિ અચલિત હોવાને લીધે સામાન્ય જનની તુચ્છ પ્રશંસાનો આત્મશક્તિના જ્ઞાનથી અનાદર જ અહિં સૂચવાયછે. હેવા અનાદર, હેવા ઉચ્ચ લક્ષ્ય, હેવી કલાતત્ત્વની ભક્તિ,–હોય તો જ કલારચનાઓ અધમ થતી અટકે; અને એમ હતું ત્ય્હારે જ આપણા પ્રાચીન કવિયોમા કૃતિની ઉન્નતતા સચવાઈ રહી હતી.

સમાપ્તિ વચન. અભિનય-કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું સેવન, કે નટના ધંધાનો મહિમા.

અભિનયકલાના ઉપર ચર્ચેલા ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કર્યા પછી આપણે હાલના નાટકોથી વિરક્ત થઇયે તો ક્ષમા મળવાનો આપણને હક છે. એ ખરુ, કે હજી નટનો ધંધો આપણા દેશમાં કેળવાયલો વર્ગ સ્વીકારતો નથી, એ ધંધો આબરૂદાર ગણાતો નથી, અને તેથી એ કલાને ઉન્નતિ માર્ગમા જવા માટે બહુ મુશ્કેલિયો છે. અને તેથી પાશ્ચાત્ય નટોના હજારમા ભાગની પણ યોગ્યતા આપણા નટોમાં હાલ ક્યહાથી સંભવે? અને તો અભિનયકલાની ઉન્નત દશા ક્યહાથી હોય? પરંતુ આમ છે માટે જ એ કલાનાં ઊંચા તત્ત્વોનું દર્શન કરાવી, નટના ધંધાનો મહિમા બતાવી, અભિનયકલાના

સુન્દર અને વિશાળ મન્દિરની યોજનામાં હું આટલો એક જ રેખા-લેખ આંકીને વિદ્વન્મંડળની સમક્ષ મૂકું છું. હેના પરિણામ માટે મ્હોટી આશાની ધૃષ્ટતા હું નથી કરતો. પરંતુ ક્ષુદ્રમાં ક્ષુદ્ર પ્રયાસનો સંબન્ધ વિશ્વક્રમમાં મ્હોટી યોજનાઓ સાથે ગૂઢરૂપે પ્રવર્તે છે એ જ્ઞાનથી આ મ્હારા અલ્પ પ્રયાસ માટે હું છેક નિરાશ તો નહિં થાઉં.

અન્તે આ સંકુચિત વિષય કરતાં વધારે વિશાલ પ્રદેશમાં ક્રમણ કરીને સુજ્ઞ વિદ્વાનોને સ્મરણ આપું છું કે–મહાકવિ શેક્સ્પીઅર-નાં વચનો ધ્યાનમાં રાખી યથાર્થ રીતે કહીશું કે આ ચર્ચાનો વિષય બનેલી રંગભૂમિ કરતાં વધારે મહત્ત્વ ભરેલી રંગભૂમિ આ વિશ્વ છે; મનુષ્યજીવન તે એક અવિરત અભિનય છે. એ રંગભૂમિ ઉપર આપણે આપણો વેશ સફળ રીતે ભજવવો એ આપણું કર્તવ્ય છે. એ અભિનયનું સ્વરૂપ શું છે? એક* વિલક્ષણ ચિન્તકની હેવી કલ્પના હતી કે પ્રત્યેક માણસની અંદર ત્રણ ત્રણ વ્યક્તિયો હોયછે; એક તે જગતના લોકો જે સ્વરૂપે એ માણસને જાણેછે તે વ્યક્તિ; બીજી, પોતે પોતાને જે સ્વરૂપે જાણેછે તે વ્યક્તિ; અને ત્રીજી, સર્વનો અન્તર્યામી સત્યરૂપદર્શી ઇશ્વર હેને જે સ્વરૂપે જુવેછે તે વ્યક્તિ આ ત્રણે વ્યક્તિસ્વરૂપમાં કાંઇ પણ ફરક ના આવે એ રીતનું અભેદીકરણ, અન્તર્યામી જુવેછે તે સ્વરૂપનું જ અનુકરણ, આત્મપરીક્ષા તથા જ્ઞાનમાં, અને મનુજ બન્ધુ જોડેના વ્યવહારમાં, અર્થાત્ બાહ્ય તેમ જ આન્તર જીવનમાં, કરવું એ જ આપણો આ વિશ્વની રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમોત્તમ અભિનય છે. એ અભિનયકલા સર્વ કલાની ભાવનાનું પરમનિદાન પરમાત્મા આપણ સર્વમાં સમર્પો!

સંપૂર્ણ.

---

* Oliver W. Holmes.

પૂરવણી.

પાછળ પૃષ્ઠ ૨૨૨મે કેવળ દૃશ્યસામગ્રીના બનેલા નાટકપ્રવેશ. વિશે કરેલી ચર્ચાને થેાડીક વિશિષ્ટતા આપવાની જરૂર છે. અંગ્રેજ. નાટકકાર, ડ્રિંકવોટર (Drinkwater)ના એક નાટકમાં નીચે પ્રમાણે એક પ્રવેશનું દર્શન છેઃ

પ્રવેશ ૪ થેા.

(ટ્રોયની દિવાલનેા કેાટ. ક્રેપિસનું મૃત શરીર ચાંદની અને શાન્તિમાં પડ્યુંછે. થેાડી પળ પછી ઈલિસ નીચેથી સીસેાડી વગાડે-છે. ઉપરથી કાંઈપણ અવાજ આવતેા નથી કે હલનચલન થતું નથી. ફરીથી પાછેા ઈલિસ સીસેાડી વગાડેછે. ફરીથી કાંઇ જવાબ મળતેા નથી કે હલનચલન થતું નથી.........)

(પડદેા પડેછે.)

અહિં કેવળ દ્રશ્યસામગ્રીનેા પ્રયેાગ કર્યોછે એમ નથી; કાંઇક મૂકાભિનયનેા અંશ પણ ભળ્યેાછે. પરંતુ પ્રવેશ આટલી જ સામગ્રી-થી બંધાવ્યેાછે ત્હેમાં પેલા હસવા જેવા પ્રવેશ જેવી દૂષિત સ્થિતિ નથી આવતી. અહિં તેા ઉલટું કાંઇક કરુણ ધ્વનન નિઃશબ્દ-તામાંથી જ પ્રગટ થાયછે; વિશેષ વૃત્તાન્તનું દર્શન કરાવે તેા કરુણ-રસની મૂક સૌન્દર્યકલાનેા લેાપ થાય.

કાંઇક આ પ્રકારની જ મૂક દશ્યરચના અને મૃદુતાયુક્ત રસ-દર્શન ફોબિસન ફૉર્બસ નહિ — મૅથિસન લૅંગના હૅમ્લેટના અભિનયમાં મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર મ્હેં જોયું હતું. ઑફિલિયાનું શબ દટાયા પછી, બધા વેરાઈ ગયા પછી, હૅમ્લેટ એકલેા પાછેા આવેછે, ઑફિલિયાની કબર ઉપર પ્રેમ, પૂજા, ઇત્યાદિ ગૂઢ ભાવના સંદેશ વહનારું એક પુષ્પ મૃદુતાથી મૂકેછે, ક્ષણભર થેાભેછે, વળી બીજું પુષ્પ મૂકતે ઘૂંટણિયે પડેછે, માથું હાથમાં નાંખી દઈને અશ્રાવ્ય ડુસકાં ભરેછે.

. આ દશ્ય શેક્સ્પીઅરમાં નથી; અન્યત્ર કદિ સૂચન થયેલું જાણ્યું નથી; આ કલાદર્શી નટની જ એ નવીન કલાસૃષ્ટિ લાગતી હતી. ઑફિલિયાને I loved you–not એમ કહીને સંદિગ્ધ ભાવના મિશ્રણવડે ને ક્રૂર વર્તનથી આઘાત પોતે આપ્યો ત્હેનું સૂક્ષ્મ, મધુર, કરુણ પ્રાયશ્ચિત આ સુન્દર મૂકાભિનયમાં સમાર્યું હતું.

वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि ।
लोकोत्तराणां चेतांसि को नु विज्ञातुमर्हति ॥

'મહાકવિ ભવભૂતિ ! ત્હેં આ ઍથિસન લૈંગનું અભિનયસર્જન જોયું હોત તો આ વચન તું દ્વિગુણ બળથી ઉચ્ચારત.

ક્ય્હાં આ બે સુન્દર ચિત્રો અને ક્ય્હાં પેલી વ્યર્થ યુદ્ધના ધામધૂમના ધૂમાડા !

(૨)

પૃષ્ઠ ૮૯ મામાં નટવર્ગની અધમતા વિશે ઉલ્લેખ છે તે સ્થળે

वैयाकरणकिरातादपशब्दमृगाः क्व यान्तु संत्रस्ताः ।
यदि नटगणकचिकित्सकवैतालिकवदनकन्दरा न स्युः ॥

એ વચન ટાંકી સકાત; પરંતુ આ વચનમાં નટવર્ગની આચારશુદ્ધિમાં ઊનતા લક્ષિત નથી, ભાષા શુદ્ધિની ઊનતા ઉત્કૃષ્ટ છે.

શુદ્ધિપત્ર.

(આવશ્યક અને મહત્ત્વની ભૂલ્યોનું)

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧	૧	ઐટ્સ્વય	ઐટ્સ્વર્ય
૨	૧૮	હોય.	હોય
૩	૧૫	નય	નયમાં
૩	૧૫	ફાલતું	ફાલતુ
૪	૧૬	રઘનાથ	રઘુનાથ
૭	૫	interpretating	interpreting
૭	૬	પંક્તિ પૂરી થતે	(p. 138) એમ ઉમેરવું.
૭	૧૬	ધમ	ધર્મ
૯	૮	પુનઃ સૃષ્ટિ	પુનઃસૃષ્ટિ
૧૩	૧૭	બને છે.	બનેછે
૨૬	૯	વાસનેયી	વાજસનેયી
૨૬	ફુટનોટ×પં. ૧	Dramatles	Dramatics
૪૦	પ્રકરણને મથાળે વાંચો : અન્ય દેશોમાં નાટયકલા		
૪૨	પ્રકરણ ૬ઠું— એ મથાળા નીચે—ઉમેરોઃ-(નાટકનું બંધારણઃ હેનો ઐતિહાસિક વિકાસ)		
૪૮	કોષ્ટક, ખાનું બીજું, ૨. પં. ૩	રહેતું	રહેતાં
૫૦	કોષ્ટક, ખાનું ૧લું. ૧૧. પં. ૧	ઐકસ	ઍકસ
૫૮	૭	ઐકસ	ઍકસ
૬૫	૧૪	અભિનય	અભિનયો
૬૮	છેલ્લેથી ૫મી	ઍટિશના	ઍટિકાના
૭૦	૧	કહેતા	કહેતાં

૭૦	૧૫	વર્ણુત	વર્ણુન
૭૪	૧૭	વૃતાન્ત	વૃત્તાન્ત
૭૪	૨૦	ઍક્સ	ઍક્ર્સ
૭૭	૧૬	સમઝવેા	સમઝાવેા
૮૫	૩	તત્ત્વને	તત્ત્વના
૮૫	ફુટનેાટ પં. ૪	૧૮	૧૮મા
૮૫	ફુટનેાટ પં. ૫	એનીતિનું	નીતિનું
૮૬	૧૨	ઍથેન્સ	ઍથેન્સ
૮૬	છેલ્લેથી બીજી	આવેછે.—પછી નીચે પ્રમાણે ઉમેરેાઃ— હાલના સમયમાં નાટકની વિરુદ્ધ કશેા પ્રતિબન્ધ નથી.	
૮૭	૪	રાન્ય	રાજ્ય
૮૮	૧૭	ગૂહેા	ગૂંહેા
૯૧	૮	તથી	નથી
૯૨	છેલ્લેથી ૯મી	સ્સલે	સ્થળે
૯૫	પ્રથમ પૅરાનું છેલ્લું વાક્ય	('મુંમાઈની મુસલમાની' થ. વાગ્રે') ૭મી પં.મા 'ન્હેાતી'ની પછી મૂકેા.	
૯૬	છેલ્લેથી ૯મી	ઘેાળસા	ઘેાળશા
૯૮	ફુટનેાટ, પં. છેલ્લી	of Rise	Rise of
૧૦૨	૭	વિગત	વીગત
૧૦૪	૧	અથ	અર્થ
૧૦૯	ફુટનેાટ, પં. ૩	ઇત્યાદી	ઈત્યાદિ
૧૨૭	છેલ્લી	આપણા	આપણું
૧૩૪	છેલ્લેથી ૮મી	પુક્ત	યુક્ત
૧૩૬	છેલ્લી	ભાવ	ભાવ—
૧૩૭	૧	સહિત	સહિત—
૧૩૮	૩	અતિ વાસ્તવિકતા	અતિવાસ્તવિકતા
[illegible]	[illegible]	[illegible]	×

૧૪૫	છેલ્લેથી ૯મી	જઈશું.	જઈશું:
૧૪૬	છેલ્લેથી ૩જી	મેકબેથ	મૅકબેથ
૧૫૩	૧૦	ભાવાદ્વેગ	ભાવેાદ્વેગ
૧૬૯	છેલ્લેથી ૧૨મી	small	આ શબ્દ બ્લેક છે તે ચાલૂ ટાઈપમા જોઈયે.
૧૭૦	૧૨	ચ્ઍડમંડ	એડમંડ
૧૭૫	છેલ્લી	निदिष्ट	निर्दिष्ट
૧૭૬	૧૨	simultanious	simultaneous
૧૭૭	૧૧	ઊંપડતા	ઊપડતા
૧૮૦	૮	sustaine	sustain
૧૮૪	છેલ્લેથી ૧૨મી	ખા	આ
૧૮૬	માર્જિનની નોધ	લાવિત્ય	લાલિત્ય
૨૦૭	છેલ્લેથી ૮મી	પ્યાન	ધ્યાન
૨૦૮	૧	your self	yourself
૨૧૨	છેલ્લી	તદ્પતા	તદ્રૂપતા
૨૧૩	છેલ્લેથી ૯મી	નાસિસસ	નાર્સિસસ
૨૨૪	૯	૨૨	૨૧
૨૨૭	૧	ખાલી જગા નકામી	ખાલી રહીછે.
૨૩૦	છેલ્લી	શ્રમ	શ્રમ
૨૩૧	૧૨	બેલાસ	બેલાર્સ
૨૩૮	૧	ક્રિયા	ક્રિયા
૨૪૩	અંગ્રેજી ભાગ, પં. ૩	appearouce	apperance
૨૪૩	છેલ્લેથી ૬ઠ્ઠી	breach	breath
૨૪૬	૧૪	લાગેછે. પછી નીચેનું વાક્ય ઉમેરો:—	એ કૃત્ય અમર્યાદ જેવું લાગેછે.
૨૪૮	૭	ક્તા	ક તા

૨૪૮	૮	ફુલિનાથ	ફુલિતાથ
૨૫૩	ઉપરથી ૧૨મી	ઉત્તજક	ઉત્તજક

માર્જિનરૂપે ની નોંધ,

પં. ૨	સમ્બન્ધ	સંબન્ધ

ટીપ—ઉપરની શુદ્ધિયો ઉપરાત બીજી સામાન્ય રૂપે નોધુછું.

વ્હેલું, પ્હેલું, ડોળ, ખેચવું, પ્હોચવું, બેઠક, પેસવું, સોપવું, કોણ, હેર ફેર, ઇત્યાદિમાં અવળી માત્રાઓ ના હોય ત્હા માની લેવી.

તેમ જ વિશેષ નામના આદ્યાક્ષરો બ્લેકટાઇપમાં ના હોય તો તે માની લેવા. નહિં, અહિં, જેવા શબ્દોમાં અનુસ્વાર દાખલ કરી લેવું.

INDEX.

સૂચિ
(ગુજરાતી)